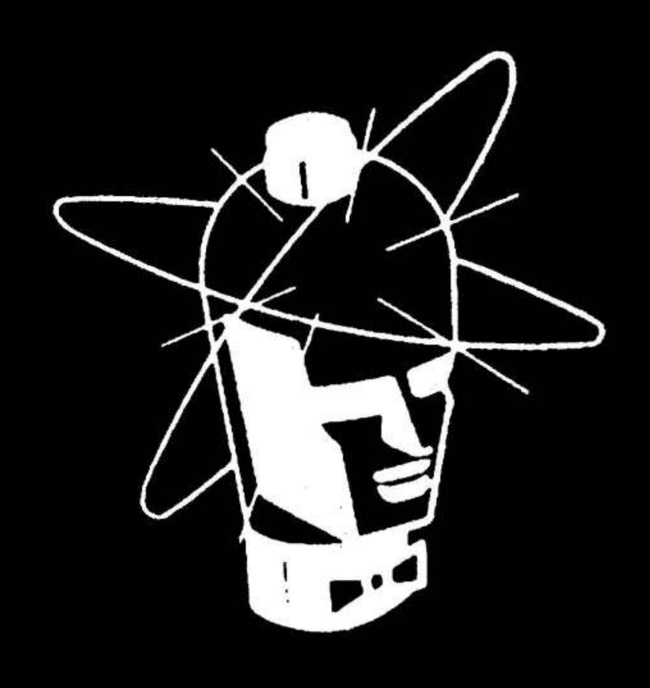
GEORGES POULET

LA CONCIENCIA CRÍTICA





GEORGES POULET

LA CONCIENCIA CRÍTICA

De Madame de Staël a Barthes

Literatura y Debate Crítico - 22

Colección dirigida
por Carlos Piera
y Roberta Quance

Diseño gráfico: Alberto Corazón

Este libro ha recibido una ayuda
del Ministerio Francés responsable de la Cultura

Título original: *La Conscience critique*

Tomás Bretón, 55
28045 Madrid

ISBN: 84-7774-722-9
Depósito Legal: M-18.623-1997
Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

CAPÍTULO I

Introducción

El acto de lectura (al que se reduce todo verdadero pensamiento crítico) implica la coincidencia de dos conciencias: la de un lector y la de un autor.

Ahora bien, la conjunción de esas dos conciencias es precisamente lo que caracteriza mejor que ninguna otra la crítica de nuestro tiempo. Se habla a menudo de ella. Se le atribuye en ciertos medios una función que, hasta entonces, en épocas anteriores, en la de Boileau, en la de Sainte-Beuve, en la de Brunetière, nunca había cumplido todavía, a no ser de manera breve o fortuita. Se le llama «nueva crítica», así como se llama a un tipo de novela nueva, el *nouveau roman*, la «nueva novela». Está el *nouveau Roman* de Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute o Claude Simon. Asimismo, está la nueva crítica de Gaston Bachelard, Marcel Raymond, Maurice Blanchot, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard o Jean Starobinski. De un lado como del otro, el acontecimiento literario consiste en la aparición de un grupo compuesto por personalidades variadas pero que manifiestan un interés semejante por problemas semejantes. En lo referente a los críticos arriba mencionados, la homogeneidad del grupo depende de una preocupación común con respecto a los fenómenos de la conciencia. Todos se esfuerzan por volver a vivir y volver a pensar por sí mismos las experiencias vividas y las ideas pensadas por otros espíritus. Esta tendencia no es absolutamente nueva. Es fácil percibir los orígenes en el romanticismo europeo. La crítica prerromántica o romántica de Bodmer y de los hermanos Schlegel en Alemania sería un buen ejemplo de ello; la de Coleridge o Hazlitt en Inglaterra, igualmente. El primer crítico francés en adoptar dicho método es Madame de Staël. Crítico en quien el movimiento generoso del pensamiento admirativo tiende enseguida a ponerse al unísono del pensamiento admirado. De suerte que, como en la conversación deslumbrante que mantenía, según dicen, Madame de Staël con los más privilegiados de entre sus interlocutores, se produce un intercambio, los sentimientos y los conceptos se convierten en una especie de tesoro común de donde todo el mundo saca algo y cuyo resplandor opera con el mismo fulgor en la que alaba que en los que son alabados... Sin duda las alabanzas discernidas por Madame de

Staël pueden parecernos hoy marchitas o ingenuas; siguen estando animadas, no obstante, por un acento personal emotivo y justo, como si el crítico sólo se permitiera alabar lo que descubre en el otro porque lo transfiere a su propio pensamiento y hace la experiencia gloriosa o profunda en su propio espíritu. Esa generosidad de la transferencia, esa espontaneidad de la adopción, es lo que da valor a la crítica staëliana. Sólo hay una crítica comparable a la suya en Francia en el siglo XIX. Y esa crítica, no es la de Sainte-Beuve, es la de Baudelaire. La crítica baudeleriana, tanto en lo que concierne a la literatura como a las artes, asume invariablemente la identidad interior de los objetos que analiza. Sin hipocresía como sin restricción, se convierte en el hermano, el semejante de aquellos de quienes toma conciencia. Tal es la razón por la que los dos primeros críticos de los que aquí tratamos son Madame de Staël y Baudelaire. Son nuestros grandes precursores. Les consagraremos un capítulo a cada uno. Sin embargo, antes de hablar de ellos, es decir de los críticos de identificación más auténticos de su siglo, es quizá necesario decir unas palabras sobre lo que consideramos como una crítica de identificación falaciosa y no auténtica. La encontramos en Sainte-Beuve y los críticos impresionistas de finales del siglo XIX.

Veamos cómo se expresa en Saint-Beuve:

– «Intento desaparecer en el personaje que reproduzco» - «Intento aplicar mi alma a la de los demás; me despego de mí mismo; me uno a ellos, intento revestirlos e igualarlos».

Sin manifestar el mismo ardor de simpatía que la crítica de Madame de Staël, la crítica beuviana parece pues presentarse, también ella, como un acto de identificación desinteresado y lúcidamente llevado a cabo. A través del mimetismo del estilo, de la simulación de los sentimientos y de los pensamientos, se esfuerza por imitar los hábitos vitales de un extraño que se hace íntimo. Adopta sus tics y sus vicios, disfruta con sus gozos y sus alegrías, utiliza sus objetos espirituales. No obstante, tal experiencia, según la persona misma que la practica, comporta lentitudes, dudas simuladas o intencionadas, confusión de pistas, una vía de aproximación oblicua, y, a fin de cuentas, un éxito dudoso e incompleto. Muy a menudo, al intentar encontrar la falla por donde introducirse en esa interioridad de la que en un primer momento se encuentra excluido, el autor de *Amaury* merodea alrededor de las almas, en lugar de penetrarlas. Lo que dice de los lugares físicos, puede decirlo más aún de los emplazamientos espirituales en el corazón, por cuyo acceso suspira y cuya intimidad no le es deparada: «He pasado una buena parte de mis días y de mis noches en la contigüidad de los parques como un ladrón y codiciando los gineceos»[1]. – Dirá en otra parte: «He conocido la contigüidad de un cierto número de existencias en los principales lugares»[2]. Crítica de la contigüidad, de los rodeos y de la ambigüedad, que no se plantea como fin abrirse generosamente a la vida espiritual del otro sino apropiarse de sus virtudes. Crítica pues expresamente adúltera, puesto que sustituye en todas sus actividades a la

persona limitada por un imitador. «El grupo al que pertenezco, dice justamente Sainte-Beuve, mi grupo secreto es el de los adúlteros»[3]. Y dice más: «Siempre he vivido en los demás; he buscado mi nido en sus almas...»[4].

Mi nido en *sus* almas: la oposición, aquí, de los dos posesivos, revela mejor que cualquier otro vocablo el interés egoísta perseguido por el pensamiento adúltero. Su punto de partida es la codicia del bien ajeno. Y el punto de llegada no es en absoluto un movimiento de simpatía, la unificación de dos conciencias. Es la sustitución de una conciencia por la otra, la instalación de la primera en los lugares en donde reinaba la segunda y de donde el intruso la desaloja. El crítico es el cuco instalado en el nido del autor.

No existe pues en tal caso interrelación verdadera entre dos conciencias. La conciencia beuviana persigue sus propios intereses a través de objetos espirituales que para ella son meras ocasiones de tomarse una revancha. Tal y como él mismo confiesa, Sainte-Beuve se presta pero no se entrega. No hay obra crítica tan solitaria ni tan estrechamente encerrada en sí misma como ésta en la que el autor pretende sin embargo metamorfearse en una infinidad de almas diferentes.

Pasemos ahora, medio siglo más tarde, a una crítica en parte análoga al egoísmo beuviano, el impresionismo crítico reinante con Lemaître, France, Faguet durante los años 1880-1914.

He aquí un texto de Jules Lemaître donde se distingue dicha tendencia con mucha nitidez. Como un reflejo en el agua, un pensamiento parece jugar dentro de otro:

> Acabo de releer casi de un tirón, en el campo, pegado a la tierra materna, bajo un cielo aplanador y tormentoso, los seis volúmenes de Pierre Loti. En el momento de volver la última página, me siento perfectamente ebrio. Estoy lleno del recuerdo delicioso y triste de una prodigiosa cantidad de sensaciones muy profundas, y siento el corazón lleno de un enternecimiento universal y vago[5].

Al leer estas líneas, vemos inmediatamente con qué facilidad se deja enternecer el autor por la doble atracción de una lectura cómplice y de un ensueño simpatizante. Por propia confesión, cede sin resistencia a las impresiones que le vienen del exterior. De la una a la otra de ambas conciencias, pasa una cantidad de sensaciones calificadas de «muy profundas», con la docilidad de los líquidos que se deslizan en un tubo que une dos vasos comunicantes. Más aún, el crítico consiente en experimentar él mismo las emociones que le son así transmitidas. La ebriedad de la que habla no es una ebriedad percibida en el otro, es una ebriedad sentida en sí mismo, experimenta la emoción en lugar de constatarla. Pero ¿quién no ve que, a pesar de su mimetismo afectivo, el crítico juega aquí como una comedia? Su ebriedad es medio sincera medio falsa. Evidentemente, no tiene buena fe. Ironiza. Esta ironía se manifiesta

desde el momento en que se pone en relación con aquél a quien critica, y resulta fácil prever que continuará hasta el instante en que decida dejar de ocuparse de él. Es pues un tono general, una manera de relación constante. De un extremo al otro del estudio que le es consagrado, el autor criticado está exactamente en la situación del hombre en cuyas miras un mal bromista simula entrar para poder burlarse mejor de los sentimientos a cuyo alarde le está incitando. Ni por un solo segundo se levanta la pantalla que erige la ironía entre la conciencia del crítico y la conciencia del criticado. Es como si, al calor de la simpatía con la que presume de compartir los sentimientos ajenos, el crítico aprovechara para tomar egoístamente conciencia del carácter «razonable» de sus propios sentimientos. La complacencia con la que se presta a las locas ensoñaciones de otro no sirve sino para poner más en relieve el rechazo tácito que su prudencia opone a la tentación de la sinrazón.

Tal es la línea de conducta habitualmente seguida, hace ahora unos setenta años, por los representantes de la escuela crítica por entonces mejor considerada en París, la escuela impresionista. Jules Lemaître, Anatole France, hasta cierto punto Émile Faguet, no tenían otra intención, al acercarse indulgentemente a las obras literarias, que concederles una adhesión facticia, que inmediatamente después se apresuraban a retirarles. En suma, la literatura para ellos era la ocasión de salir un instante de sí mismos, de dar unos pasos en el alma ajena, pero sin alejarse de los lindes y manteniéndose siempre listos para volver a integrar precipitadamente sus formas habituales de ser y de pensar; semejantes en ello a esas mujeres honradas a las que les encanta jugar con fuego, con tal de que no tenga consecuencias. Leer, era prestarse a unos escalofríos, soñar con algunos placeres, y luego volver a la sensatez. Tal es el tratamiento alternado, hecho de simulada docilidad y de pronta recuperación, que la crítica del siglo XIX y de principios del siglo XX ha inflingido en repetidas ocasiones a la mayor parte de los grandes escritores de sus épocas. La verdadera crítica, entonces, no es ni la de Sainte-Beuve ni la de Lemaître. Es la de algunos casos aislados como Madame de Staël, y más aún, como Baudelaire.

NOTAS CAPITULO I

[1] *Volupté,* Charpentier, p. 33.
[2] *Ibid.,* p. 60.
[3] Cahiers, p. 63.
[4] *A Madame Juste Olivier,* 20 de agosto de 1839.
[5] *Les Contemporains,* III, p. 91.

CAPÍTULO III

Baudelaire

I

Es conocida la frase de Balzac que describe cómo se identificaba con los transeúntes en la calle: «Oyendo a esa gente, podía *desposarme con su vida,* me sentía el harapo de su espalda, andaba con los pies dentro de sus zapatos rotos; sus deseos, sus necesidades, todo pasaba a mi alma o mi alma pasaba a la suya»[1].

Esta experiencia parece ser propia del novelista en especial y en particular de un novelista del tipo de Balzac. El novelista tiene necesidad de personajes. No pudiendo extraerlos a todos de su imaginación, los busca fuera. Anota gestos, mímicas, formas de hablar y de comportarse. Pero necesita también penetrar en sus almas. Un novelista como Balzac a veces presenta a su personaje desde el exterior, y a veces se sitúa en el interior de este. Puede decirse incluso que pasa de lo uno a lo otro. El exterior es para él un medio de abrirse al interior. Si el novelista se pasea entre la muchedumbre, es para entrar en la vida de los individuos que la componen. Asumir su vida es identificarse con su vida interior.

Ahora bien, para Baudelaire, esta actuación identificadora del novelista es también la del pintor y la del poeta. Un pintor como Constantin Guys, por vocación, por profesión, «se desposa con la muchedumbre»[2]. Lo mismo sucede con el poeta. He aquí cómo describe Baudelaire dicha identificación poética en el poema en prosa *La muchedumbre:*

> El poeta goza del incomparable privilegio de poder *ser,* a su antojo, *él mismo y otro.* Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, así *entra él, cuando quiere, en el personaje de cada uno...*
>
> El paseante solitario y pensativo extrae una singular ebriedad de esa universal comunión. Aquél que se *desposa* fácilmente *con* la muchedumbre conoce los gozos febriles de los que estarán eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso recluido como un molusco. Adopta como suyas todas las profesiones, todas las alegrías y todas las miserias que le presenta la circunstancia[3].

La similitud con la frase de Balzac citada anteriormente es sorprendente. Para Baudelaire como para Balzac, entre la muchedumbre y el novelista o el poeta lo que se crea es una relación de unión. Uno y otro *se desposan con* la muchedumbre. Baudelaire llega incluso a hablar de «universal comunión»[4]. No obstante, no deberíamos tomar el sentimiento del que habla aquí por la capacidad de absorberse en el sentimiento colectivo que siente la muchedumbre. Eso sería confundir el pensamiento de Baudelaire con el de un Rousseau, por ejemplo, o el de un Zola. Para Rousseau, no hay nada tan conmovedor como sentirse en comunión con los seres que participan en una fiesta pública. Se establece una transparencia maravillosa entre los pensamientos. Se reflejan todos y se hacen eco. Asimismo, lo que Zola expresa admirablemente, son las emociones simples y fuertes vividas en común por aquellos que forman parte de una muchedumbre. Pero el pensamiento de Baudelaire no busca en absoluto practicar una u otra forma de unión. Tiende a identificarse no con la muchedumbre, sino con el pensamiento de otros individuos situados en la muchedumbre. Por muy numerosas que sean tales identificaciones, no por ello constituyen una unión con el pensamiento general de la masa. Discernimos ahí una unión de persona a persona, y no de una persona con un todo. Si tiende a abarcar cada vez a más gente, es por la posibilidad que posee el poeta de ir, por así decirlo, de pensamiento individual en pensamiento individual. Está claro que lo que busca, no es en absoluto fundirse en la muchedumbre, sino experimentar en su variedad la pluralidad de pensamientos humanos.

Toda identificación se hace pues de hombre a hombre, de interioridad a interioridad. Toda identificación es individual. Para llegar a realizarla, deben satisfacerse, dice Baudelaire, dos condiciones: «Estar fuera de uno mismo, y sin embargo sentirse por todas partes en casa»[5]. En un poema en prosa, *Las Tentaciones,* Baudelaire hace hablar en estos términos al dios mitológico: «Conocerás el placer sin cesar renaciente, de *salir de ti mismo* para *olvidarte en el otro...*»[6]. Hay pues en el movimiento de identificación dos partes bien distintas: la salida de sí y la entrada en otro «sí». No nos detengamos más tiempo del necesario en el primer *tiempo* de esta actuación. Subrayemos no obstante que Baudelaire es un ser obsesionado por la conciencia de sí. El juego de espejos donde se multiplica hasta el vértigo la imagen que se presenta de sí mismo a sí mismo, le parece un ejercicio funesto y diabólico. La conciencia de sí es «conciencia en el mal»[7]. Es pues comprensible que la identificación con el pensamiento del otro le parezca a la inversa como la ruptura del círculo infernal y un acto de liberación. Si el poeta se pasea en medio de la muchedumbre, es para desembarazarse, al contacto de los pensamientos emanados por la muchedumbre, de la conciencia de sí que lo atormenta. A esta primera reflexión habría que añadir quizá la observación de que el olvido de sí, para Baudelaire, tiene un valor tanto moral como terapéutico. La experiencia del pensamiento del otro sólo puede alcanzar para él toda su importancia si va precedida y preparada por un des-

pojo de sí no diferente del que los místicos denominan desapropiación. Sólo el olvido de sí permite la unión con el otro. Sólo el acto espiritual por el que el entendimiento deja en sí mismo sitio libre, permite esa singular invasión de sí por la que se llena su vacación interior.

Podría compararse la identificación poética con la que tiene lugar en el amor. Pero Baudelaire desconfía de esa identificación a menudo más ilusoria que real. Un poema –*Los ojos de los pobres*– tiene por objeto mostrar que el pensamiento «es incomunicable, incluso (léase incluso y sobre todo) entre personas que se aman»[8]. A la inversa, Baudelaire encuentra en la forma más degradada del amor, la prostitución, la prueba de que no sólo es posible la comunicación de los pensamientos, sino que se manifiesta tanto más fuertemente –o tanto más visiblemente–, cuanto más multiplicadas se ven esas experiencias: «Lo que los hombres llaman amor, escribe, es bien pequeño, restringido y endeble, comparado con esa inefable orgía, con esa prostitución del alma que se entrega toda entera, poesía y caridad, al imprevisto que aparece, al desconocido que pasa...»[9].

Así pues, la experiencia de la prostitución del alma tendería a mostrar que sería más fácil identificarse con un extraño que con una persona conocida y amada. Quizá sea porque el amor, precisamente, al suponer una elección, un conocimiento antecedente, impide esa especie de sumersión en el desconocido que supone el contacto con un pensamiento enteramente diferente. Sólo hay identificación a partir de la tabla rasa, de la ignorancia total.

Conocer al otro, es pues aventurarse en una tierra desconocida, en un lugar espiritual sin puntos de comparación ni de referencia y que sólo podría ser conocido por una asimilación gradual del entendimiento a un pensamiento que, a primera vista, parece presentar una alteridad radical. Aquí otro ejemplo dado por Baudelaire puede ayudarnos a comprender por qué medios se lleva a cabo la identificación en la práctica. Es el ejemplo del actor. Citando a Poe que dice que cuando quiere saber cuáles son actualmente los pensamientos de un hombre, compone sus rasgos según el rostro de este, de la misma manera Baudelaire afirma que la identificación de sus sentimientos con los del otro tiene lugar, como en el actor, por un «magnetismo de recurrencia»[10].

¿Qué debemos entender por dicho término? Algo bastante semejante en el plano psicológico a la famosa ley de correspondencias. Si los perfumes, los colores y los sonidos se responden, los gestos, las expresiones físicas, los pensamientos, los sentimientos hacen lo mismo. Como ya había expuesto largamente Balzac en ciertos estudios teóricos, tales como la *Teoría de la marcha* o el *Tratado de la vida elegante,* existe una analogía entre el aspecto exterior de un ser y su vida interior. Imitar la apariencia externa es pues ponerse en las condiciones necesarias para la aparición del sentimiento correspondiente. La identificación del poeta y del desconocido en la muchedumbre no es nada

oculto ni mágico; es una aplicación de la ley según la cual el exterior y el interior se armonizan y determinan mutuamente.

Pero todo eso explica en Baudelaire sólo una primera forma de identificación, la que hemos denominado poética. Un ejemplo de ello es el sentimiento tan complejo sentido por el poeta en presencia de las viejecillas en el poema de dicho título. Podría imaginarse que la relación que mantiene con esas tristes caricaturas es puramente irónica. Hay un sadismo evidente en la forma como las cubre de sarcasmos. Sin embargo, la unión que tiene con ellas es ambigua. La crueldad en Baudelaire se tiñe de piedad y de una simpatía comprensiva. Al final, entre los poetas y los lamentables objetos de su atención se opera una identificación. Se ve cómo ha llegado a ello poco a poco. Al principio, anota el aspecto exterior, el vestido, el comportamiento, los rasgos físicos, los ojos, aberturas por las que el pensamiento se sumerge en las almas. Entonces sueña el poeta con la vida anterior de esas viejecillas, con sus alegrías y sus sufrimientos difuntos, con los grandes cambios que se han producido en su vida desde su juventud hasta el tiempo presente; de suerte que aquello de lo que toma conciencia lentamente, es de la profundidad de existencia que dichos seres recelan en sí. Pero desde el momento en que ha vivido en pensamientos con esa multiplicidad de sentimientos que compone toda su vida, le parece que participa de ella, que esos sentimientos se hacen suyos. La identificación con el otro ha sido llevada a cabo, porque el poeta ha pasado del conocimiento externo a un conocimiento interno, a una aprehensión intuitiva de los seres en su temporalidad:

> Veo desarrollarse vuestras pasiones novicias;
> Sombríos o luminosos, vi vuestros días perdidos;
> ¡Mi corazón multiplicado goza de todos vuestros vicios!
> ¡Mi alma resplandece con todas vuestras virtudes![11]

Así pues, la imaginación del poeta no se contenta con hacer renacer la vida interior del otro; la recrea bajo la forma de los vicios y de las virtudes, de las alegrías y de los sufrimientos que la contemplación en el pasado del otro hace renacer anacrónica pero paralelamente en el corazón de él. Si él, el poeta, goza actualmente de los vicios practicados antaño por otros seres, es que esos vicios, en su tiempo, habían sido para aquellos que se consagraban a ellos una ocasión de gozar. Esos goces son repetibles, incluso en un sujeto diferente del que había sido el primero en sentirlos. Y lo mismo sucede con el resplandecimiento de las virtudes. Identificarse con un ser, es experimentar pues los mismos sentimientos que él. Pero tal identificación no se limita a los sentimientos actuales. Para que sea verdaderamente completa, es necesario que la imaginación del poeta lo haga coincidir con toda esa profundidad de pasado vivido que subsiste en el interior de cada ser y cuyo aspecto interior puede dar al espectador una más o menos confusa intuición.

II

El acto de identificación poética desemboca pues en una repetición. La felicidad o la desgracia del otro se repite en el pensamiento del poeta, encuentra en él una fuerza de expresión equivalente. Ahora bien, ¿no sucede lo mismo en el acto de identificación crítica? ¿No consiste el pensamiento crítico, al menos en un primer tiempo, en la reiteración del sentimiento en un ser diferente del que lo había sentido por primera vez? Cuando un crítico lee un poema como las *Viejecillas,* ¿no hay una doble duplicación del sentimiento? Si el poeta es el que reitera en sí mismo el sentimiento ya vivido por el ser con el que se identifica, de la misma manera el crítico es el que reitera a su vez en sí mismo, en su propio pensamiento, el sentimiento al que el poeta ya ha dado asilo y recurrencia.

Al hablar de los poemas de Pierre Dupont en el estudio que le es consagrado, Baudelaire escribe esto:

> Necesitáis pues, para representar bien la obra, *meteros en la piel* del ser creado, *penetraros profundamente de los sentimientos que expresa,* y sentirlos tan bien que os parezca que sea vuestra propia obra. Hay que *asimilarse* una obra para expresarla bien[12].

La asimilación de la obra del otro por el crítico se asemeja pues singularmente a la asignación de la existencia del otro por el poeta. Se trata de sentir lo que se encuentra revelado como si el sentimiento que experimentamos saliera directamente de nosotros mismos. Y esta asimilación crítica no es diferente tampoco de la del actor, que mima tal gesto, con el fin de sentir en el interior de sí mismo el sentimiento al que corresponde dicho gesto. Del hombre dentro de la muchedumbre al poeta que se identifica con él por la imaginación imitadora primero, por el lenguaje creador después, hay una primera recurrencia; y de la palabra del poeta al pensamiento auditor, lector, traductor, del crítico, repitiendo en él, gracias al lenguaje, los sentimientos del poeta, hay una segunda. Es como si una misma realidad espiritual se transmitiera de pensamiento en pensamiento por un proceso esencialmente repetitivo cuyo punto de llegada fuera el cerebro del crítico.

Del crítico o del lector. Imposible distinguir el uno del otro en ese estadio. Tampoco lo desea Baudelaire. Así como se identifica él con las viejecillas encontradas en la calle, ¿qué va a desear de nosotros, lectores, sino que nos identifiquemos con él? Si al principio del todo de las *Flores del Mal* ha colocado el famoso apóstrofe: «Hipócrita lector, mi semejante, mi hermano», es para recordar a ese lector que en todo –y hasta en su hipocresía– es su semejante. El lector es, o puede llegar a serlo, el hermano auténtico del poeta. Ahora bien, ¿en qué consistiría tal similaridad fraternal, sino en el poder que posee el lector de emparejar su pensamiento, al menos provisionalmente con

el del poeta, exactamente como refleja el poeta en él los sentimientos y los pensamientos de sus hermanos y hermanas, los transeúntes?

El crítico, el lector, hermano y *alter ego* del poeta, es pues aquel en quien se repite un cierto estado espiritual como el del poeta.

Pero ¿cómo tiene lugar dicha repetición? Lo hemos visto, por algún movimiento espiritual asociado a la mímica repetitiva del actor, no por una reflexión directa de los sentimientos de alma a alma. Ahora bien, lo que corresponde en la lectura crítica a las maneras de decir y de hacer, es decir, a los signos que el comediante percibe y repite, son las palabras pronunciadas por el poeta y retomadas por el crítico en su lectura. El poder del lenguaje, como el de todo sistema semiológico, es esencialmente repetitivo. Escribir un poema es estructurarlo de tal suerte que pueda ser pronunciado una segunda vez por la palabra interior del que escucha, y es, por consiguiente también, producir en el espíritu del que escucha un efecto en correspondencia con el que producía en el poeta, cuando éste al escribirlo asociaba las palabras que escogía a ciertos sentimientos y a ciertas ideas determinadas. El poema no es otra cosa: un agrupamiento específico de palabras con vistas a producir en el que las lee el mismo efecto que el que el propio poeta había sentido y que precisamente tenía intención de hacer sentir. El poema es lenguaje, y el lenguaje tiene por misión realizar por sus indicaciones organizadas, en un espíritu distinto del que había hecho la primera prueba, un cierto número de estados de conciencia equivalentes a los que el poeta había vivido o había pretendido. De un lado, es legítimo describir el fenómeno bajo el aspecto de una *proyección*. Por la mediación de las palabras, de las formas o de los colores, el poema, como el cuadro, «proyecta su pensamiento a distancia»[13]. Los grandes artistas, para Baudelaire, son los imaginativos, y los imaginativos son aquellos que «iluminan las cosas con su espíritu y proyectan el reflejo en los otros espíritus»[14]. Pero precisamente para vencer la distancia, es necesario que el pensamiento proyectado, al final de su recorrido, reencuentre en el ser con el que entra en contacto una fuerza correspondiente a la que tenía en el poeta o en el artista, en su punto de origen. Del otro extremo de su carrera, es necesario que haya, en el que lo recibe, el mismo estremecimiento que en quien lo emitía. Esto sólo puede hacerse por un acto expreso de la voluntad creadora, utilizando en el poema todos los medios verbales necesarios para que produzca el resultado esperado; voluntad creadora a la que corresponde la voluntad lectora, dócil a las sugestiones del poema y ayudando a éste a producir en ella todo el efecto deseado. En resumen, en Baudelaire, el fenómeno esencial, el de la comunicación poética, es ante todo el ejercicio de un poder sugestivo. El poeta es quien se arregla para que una cierta manera de pensar y de sentir sea poderosamente sugerida por las palabras que emplea, al espíritu del lector; y el lector es aquel que, sometido a la sugestión de su lectura, vuelve a empezar en sí mismo y por su propia cuenta, a sentir y a pensar actualmente lo que el poeta había querido hacer pensar y sentir.

Sin duda sucede a veces que lo que siente el lector o el crítico, el propio poeta no lo ha sentido. Entonces en lugar de ser simplemente el eco de una emoción o de un pensamiento ya experimentado, el lector, el crítico es aquel en cuyo pensamiento se realiza por primera vez un efecto querido por el poeta, pero al que este no se ha sometido nunca por sí mismo. A veces, bajo la influencia de Poe, Baudelaire concibe así el poema como el medio gracias al cual en otro pensamiento y sensibilidad que los del autor, se despierta una cierta resonancia, surge una cierta respuesta emocional e intelectual, que, esperada por el autor y determinada por el poema, sólo existe, sin embargo, a partir del momento en que por primera vez es abierto el libro y el poema, leído. El artista, dice Baudelaire citando a Edgar Poe, «habiendo concebido deliberadamente, a su gusto, un efecto qué producir, inventará los incidentes, combinará los acontecimientos más apropiados para conseguir el efecto deseado»[15]. Por ejemplo, en la perspectiva de dicho método poesco aprecia Baudelaire *Madame Bovary* cuando se pregunta en su estudio sobre esta novela de qué medio se ha servido el autor para remover el alma del lector[16]. Si para Baudelaire esta novela es un «libro esencialmente sugestivo»[17], es precisamente porque espera producir en quien lo lee un cierto tipo de emoción por medio de procedimientos especialmente elegidos para obtener dicho resultado. Por la misma razón de la «sinceridad sugestiva»[18] de la que da pruebas, admira Baudelaire *La doble vida,* el libro de Asselineau. Pero si las cosas son así, si Baudelaire, en tanto que crítico, mide la belleza o la fuerza de ciertas obras según el efecto que producen en un lector que no es otro que él, es porque verifica de alguna manera en sí mismo, por la reacción que experimenta, la conformidad del estado deseado con la intención del creador. Cuando escribe: «Un poema merece sólo ese nombre si excita, si cautiva el alma»[19], ¿en nombre de quién está hablando? ¿En nombre de quién concibe y desencadena el proceso generador de excitación? ¿O del otro lado del movimiento transmisor del efecto estético, no es más bien en nombre de todas las almas excitadas, entre las cuales, en virtud de una experiencia personal, se cuenta él? Baudelaire no es pues aquí solamente un poeta que, para comprender y hacer comprender la poesía, reemplaza en sus intenciones a otro poeta, es un lector que, basándose en su propia experiencia, su experiencia de lector, aprehende la poesía, tal como debe ser aprehendida –y experimentada–, es decir, en un alma que padece su efecto, un alma de lector: expresión incluso empleada por Baudelaire en el pasaje que acaba de ser citado, cuando después de haber hablado de la excitación causada por un poema, describe el fenómeno psíquico como «un estado singular, dentro del cual el alma del lector se ve, por así decirlo, inmersa a la fuerza»[20].

Baudelaire crítico, contrariamente a Baudelaire poeta, no se nos presenta pues como poder sugerente sino como alma sugestionable. Bajo este aspecto podemos distinguirlo cuando habla de los otros poetas y del efecto que producen en él. En su gran artículo sobre Gautier después de la famosa

frase en donde dice que manejar sabiamente una lengua, es practicar una especie de brujería evocadora, ¿qué hace? ¿Va a esforzarse por coincidir con el brujo que está ejerciendo su brujería sugestiva? No, se describe a sí mismo cediendo a la fuerza contagiosa de dicha magia. «Recuerdo, dice, que siendo yo muy joven, cuando probé por primera vez las obras de nuestro poeta, la sensación del alcance justo de la *touche,* del golpe bien dado, me hacía sobrecogerme, y la admiración engendraba en mí una especie de convulsión nerviosa»[21].

En un pasaje así, lo que se encuentra revelado no es una experiencia de poeta, de creador. Es una experiencia lectora. Si Baudelaire se sobrecoge, es porque, al leer a Gautier, siente «el alcance justo de la *touche*», el «golpe bien dado», que son los efectos causados por el poema. Y sucede lo mismo también en otro pasaje situado dos páginas más adelante. Queriendo hacernos reconocer en nosotros la calidad de emoción que siente en sí mismo frente a la lectura de una obra como la *Novela de la momia,* Baudelaire subraya: «La imaginación del lector se siente transportada al interior de lo verdadero; respira lo verdadero; se embriaga de una segunda realidad creada por la brujería de la Musa»[22].

De la brujería evocadora de la Musa a la embriaguez causada en el alma del lector por sus evocaciones, se opera todo un movimiento que, a través de las palabras y de la «segunda realidad» que crean, pasa de una subjetividad a otra, de un pensamiento poético a un pensamiento lector y crítico. Esos dos tipos de pensamientos, aunque se hallen necesariamente unidos por el acto de leer, no deben pues confundirse. El uno es un pensamiento-causa, el otro un pensamiento-efecto. Y al igual que se sitúa siempre Baudelaire del lado de la causa cuando propone a su lector –su hipócrita lector– sus propios poemas, asimismo, se coloca en el punto de vista del efecto producido en él, cuando habla como crítico de la poesía de los otros.

Eso se manifiesta por otra parte de manera más evidente aún, cuando Baudelaire crítico habla no de poesía sino de otro arte, por ejemplo de pintura. Traducir la impresión comunicada por un cuadro, no es volver a pintarlo con palabras, es analizar el efecto que nos impone o sugiere. El cuadro, como el poema, es un sistema de sugestiones, al que el aficionado al arte, a semejanza del lector, debe obedecer. Así pues, toda la crítica de arte de Baudelaire está dominada por dicho principio de obediencia. Es el crítico de arte más original de su tiempo, porque es el único en dejar lúcida y dócilmente realizarse en su espíritu el efecto deseado por el pintor. Ello conduce a veces en él a descuidar, si no el percibir, sí al menos el recrear en sus estudios la apariencia visible del cuadro. «Me sucederá a menudo, dice Baudelaire, que aprecie un cuadro únicamente por la suma de ideas o de sueños que aporte a mi espíritu»[23].

En sus ensayos de crítica literaria sobre Gautier, sobre Hugo, sobre Flaubert, sobre Asselineau, ¿hace acaso Baudelaire otra cosa? Colocándose riguro-

samente en el punto de vista del lector, tomando conciencia en sí mismo de la impresión que experimenta, ¿qué aprehende, qué nos transmite a su vez, sino la suma de ideas y de ensoñaciones que engendra en él la obra poética? En una palabra, de la concepción del creador al estado de cosa creada, y del de cosa creada al estado de ideas y de ensoñaciones en el pensamiento del lector, el poema (como el cuadro) pasa, para Baudelaire, por tres especies de representaciones diferentes. Existe como pensamiento tendido hacia un fin, como intención, como realidad subjetiva al interior de un primer espíritu, que es el del autor; existe después exteriormente como cosa verbal, como realidad objetiva, en el libro, en la página impresa; y finalmente reaparece de nuevo como realidad subjetiva (ideas y ensoñaciones) en un segundo espíritu que es el del lector. De lo que se concluye que la obra de arte no está verdaderamente acabada hasta que ha cumplido su destino y alcanzado su tercer estado en el pensamiento lector y crítico. Se diría que no hay todavía obra de arte antes de que se realice la transferencia del pensamiento creador al pensamiento lector.

El lector, el crítico completan pues la obra. Le otorgan su perfección y llegan a su fin. Tal es la lección que podría desprenderse de la crítica baudelariana. Antes de que intervenga, la obra, en cierta manera, queda en suspenso. *Espera* a su crítico. De él, de su comprensión depende la suerte final de lo que le es presentado. Pero constatar eso ¿no equivale a decir que, contrariamente a lo que hemos creído ver precedentemente, al acto crítico no es pura identificación, sino un acto distinto, *sui generis,* no idéntico al acto de creación del poeta? Podemos incluso imaginar fácilmente, según el ejemplo de Poe, de Mallarmé y de algunos otros, el caso de poemas que, deseados por su autor, no tienen en él el efecto que tienen en el lector. El poema aparece entonces como un simple intermediario reuniendo dos pensamientos, de los cuales se sitúa uno en el nivel de las causas y el otro en el nivel de los efectos. Ahora bien, ¿puede haber identidad absoluta entre un estado espiritual puramente casual y otro puramente consecuencial? Sin embargo, no podía negarse que existe entre la causa y el efecto una cierta semejanza. Si bien el que *desea* el poema no se confunde con el que, al recibirlo, al leerlo, lo deja *desearse* en él, existe una unión analógica evidente entre la voluntad creadora y la voluntad receptora, la una es en vaciado lo que la otra es en macizo, la una constituye el molde en el que la otra se forma. Además, gracias al poema, se realiza lo que nunca tiene lugar en la conversación, las discusiones y los contactos humanos ordinarios, de cualquier naturaleza que puedan ser, es decir, la plena comunicación de un sujeto a otro sujeto. Toda relación auténtica entre autor y crítico a través del poema debe ser considerada como un fenómeno de intersubjetividad, donde lo que es comunicado de uno a otro no es una identidad sino una equivalencia. A esta equivalencia intersubjetiva hace alusión Baudelaire, cuando, hablando de los cuadros de Delacroix, observa: «El efecto producido en el espectador es *análogo* a los medios del artista»[24].

III

De todos los *efectos* causados por la lectura o por la contemplación de la obra de arte, no hay ninguno tan importante para Baudelaire como el despertar de los recuerdos.

«El arte es una mnemotecnia de lo bello»[25], dice. Pero ¿qué quiere decir con ello? Si la gran fuente del arte son los recuerdos, ¿quién es el que recuerda, en qué pensamiento tienen lugar los recuerdos? ¿Es en el artista o en quien tiene comunicación de su obra?

La primera respuesta que viene al espíritu es que el que recuerda, es el artista, o –lo que viene a ser más o menos lo mismo– el protagonista situado en el centro del poema. ¿Acaso no es así en el *Frasco,* en la *Cabellera,* en el *Balcón,* todos los poemas basados en una evocación del pasado por el poeta? Evocación voluntaria, deliberadamente preparada, como si el poeta fuera consciente de practicar un arte, el arte de la reminiscencia:

> Sé del arte de evocar los minutos felices
> Y revivo mi pasado acurrucado en tus rodillas[26].

Sin duda, el poema es aquí la expresión de una experiencia vivida por el autor. El pasado que evoca, el momento actual en que lo evoca, son dos momentos que pertenecen uno y otro a su propia existencia. Transportándose del pasado al presente la experiencia no cambia de sujeto receptor. Un mismo ser la padece dos veces, el propio poeta.

Pero dicha experiencia, no la guarda para él solo. La comunica a otros. Su poema tiene como fin hacer revivir en la memoria del otro un pasado idéntico a aquél cuya reviviscencia experimenta en sí mismo. A la llamada del poeta responde pues su lector con una marejada de recuerdos análogos. Y si tal cosa es cierta en el caso del lector ordinario, al leer un poema de Baudelaire, es más cierta aún en el caso de Baudelaire al leer los poemas de otro. Baudelaire crítico tiene la cualidad preeminente de responder siempre plenamente a la sugestión ofrecida por la obra que lee o que contempla. Es el leyente y el aficionado al arte perfecto, aquél en quien la percepción de la obra se hace literalmente como un acto de memoria. Se manifiesta bajo la forma de un *reconocimiento.*

En el *Salón de 1846,* buscando expresar el intenso sentimiento de familiaridad que producen en él ciertas obras pictóricas que, sin embargo, no había visto nunca precedentemente, Baudelaire utiliza la comparación siguiente:

> Os ha sucedido muchas veces daros la vuelta al sonido de una voz conocida, y quedaros sorprendidos ante una criatura desconocida, recuerdo vivo de otra criatura de gestos y voz análogos[27].

El cuadro que contemplamos es pues a veces comparable con un ser completamente desconocido de quien, sin embargo, reconoceríamos la voz. De

una obra armoniosa, cuyas partes se corresponden todas, se desprende una fuerte impresión de familiaridad, en razón del hecho de que cada una de dichas partes, en cuanto es percibida, recuerda inmediatamente después a todas las demás. Así pues, el aficionado al arte es a menudo alguien para quien el acto de ver se transforma en un recuerdo.

No obstante, el recuerdo del que nos habla aquí Baudelaire no nos concierne tanto todavía como la obra del otro. Acordarse del detalle de un cuadro, no es todavía acordarse de sí mismo. La imagen presentada por la memoria no es nada personal. Tomemos, sin embargo, otro ejemplo.

En su gran estudio de conjunto sobre la obra y la vida de Delacroix, Baudelaire habla de la calidad particular de emoción engendrada en él por la vista de las pinturas del maestro;

> Delacroix es el más sugestivo de todos los pintores, aquel cuyas obras... hacen pensar más, y *traen a la memoria más sentimientos y pensamientos poéticos ya conocidos,* pero que creíamos enterrados para siempre en la noche del pasado[28].

Aquí el contemplador, en lugar de ser remitido de un detalle del cuadro al otro, se encuentra transportado a su experiencia propia. A la vida mnemónica del propio espectador. Se *reconoce* en la obra, no tal como es en el momento de contemplarla, sino tal y como era en un pasado semejante al evocado en la obra. Así que de un pensamiento a otro se despiertan un conjunto de recuerdos equivalentes por asociación de semejanza. Vemos pues por qué, en la línea siguiente, Baudelaire denomina la obra de Delacroix «una especie de mnemotecnia»[29]. Es que el arte del pintor espera alcanzar en el pensamiento del espectador el exacto correlativo de sus propios recuerdos.

La poesía y la pintura no son las únicas artes donde se releva esta correspondencia. Sucede lo mismo con la música. Con la obertura de *Tannhaüser,* dice Baudelaire, «toda carne *que recuerda* se pone a temblar. Todo cerebro bien formado lleva en él dos infinitos, el cielo y el infierno, y en toda imagen de uno de esos infinitos *reconoce* súbitamente la mitad de sí mismo»[30].

En la música de Wagner el pensamiento y el sentimiento de Baudelaire se reconocen pues como en un paisaje. Se descubre, como suele decirse, en país de conocimiento. No es que Baudelaire reduzca automáticamente y egoístamente a sí mismo lo que oye. Pero para experimentar la calidad, necesita hacer la traducción a su propio mundo espiritual. De ahí la importancia, en el crítico, de los recuerdos personales, formas correspondientes, pero no idénticas, a los recuerdos del otro.

El crítico es pues traductor de lo que percibe. Ahora bien, como toda obra de arte es en sí misma la traducción de una experiencia, resulta de ello que es él mismo «el traductor de una traducción[31], dicho esto en los términos mismos de Baudelaire.

Criticar, es traducir. Traducir a su propia lengua y, para ello, recordar. El crítico se hace «eco mnemónico»[32] –otra expresión de Baudelaire– del artista. Sólo está satisfecho cuando, por cierto movimiento del espíritu, *«se sitúa de nuevo en un estado análogo a la situación»*[33] en la que el músico, el pintor, el poeta se revelan a él. En lo que concierne a la crítica literaria, tenemos un ejemplo en el admirable medallón consagrado por Baudelaire a Marceline Desbordes-Valmore. Lo que subraya de ella es, sobre todo, cierta calidad de la vida sensitiva e imaginativa. Ahora bien, para comunicarnos la idea, Baudelaire no encuentra nada mejor qué hacer que describir la especie de recuerdo despertado en él por esa vida del corazón: «Esa antorcha que agita ante nuestros ojos, escribe, para iluminar los misteriosos boscajes del sentimiento, *o que posa, para reavivarlo, sobre nuestro más íntimo recuerdo,* amoroso o filial, esa antorcha, la ha alumbrado ella en lo más profundo de nuestro corazón»[34].

Entre el recuerdo tal como aparece en la poesía de Marceline y su correspondiente en el pensamiento crítico, hay pues un eco, un intercambio, algo así como la repercusión de un acontecimiento espiritual. A veces dicha repercusión se efectúa en Baudelaire, no directamente bajo la forma de un ensayo crítico, sino bajo la de un poema. Tenemos un ejemplo de ello en los poemas de *Spleen de París,* que fueron concebidos, así como nos informa Baudelaire, como una réplica a los poemas en prosa de Aloysius Bertrand. «Al hojear por vigésima vez al menos el famoso *Gaspard de la Nuit*... me vino la idea de intentar algo análogo». La palabra *análogo* empleada aquí es de gran importancia. Nos enseña que no son solamente la naturaleza y el poema los analógicamente asociados el uno al otro, también lo son el poema y la crítica del poema. Toda obra cuenta con una respuesta hecha de sentimientos, de pensamientos, de recuerdos y de imágenes similares, por parte de aquel con quien comunica. Lo que viene a decir que para revelarse en su plenitud, la obra debe recrearse verdaderamente en el alma que la acoge.

Un bello ejemplo de tal recreación crítica se encuentra en el medallón de Baudelaire ya citado. Queriendo expresar dicha equivalencia esencial del pensamiento poético y del pensamiento crítico, Baudelaire recuerda el estado espiritual en que se encontraba cuando leía la obra de Desbordes-Valmore en su juventud: «Siempre me ha complacido buscar en la naturaleza exterior y visible ejemplos y *metáforas* que me sirvieran para caracterizar los goces y las impresiones de orden espiritual. *Pienso en lo que me hacía experimentar* la poesía de Madame Valmore, cuando la recorría con ojos de adolescente...». Y rebuscando en el fondo de sí mismo para encontrar lo que se corresponde en él, como impresión y como goce, con la poesía cuyo recuerdo acaricia, encuentra la imagen necesaria, símbolo exacto de esa poesía: «Me la imagino, dice, como un jardín...; sencillo jardín inglés, romántico y novelesco. Unos macizos de flores representan en él las abundantes expresiones del sentimiento. Estanques, límpidos e inmóviles, que reflejan todas las cosas que se

apoyan al revés en la bóveda invertida de los cielos, figuran la profunda resignación toda sembrada de recuerdos»[35].

Ejemplo perfecto de este transplante de la poesía que la crítica baudeleriana sabe a veces llevar a cabo. Transplante en el que, pasando de un terreno a otro, la poesía no cesa de ser poesía. De alguna manera Baudelaire se da cuenta de que un crítico que se hace poeta es una inversión de todas las leyes psíquicas, una monstruosidad. ¿Qué quiere decir, si no es que un crítico no será nunca poeta, a no ser que haya empezado por serlo? El único buen crítico es el crítico-poeta, aquel que para cumplir con sus funciones apela en sí mismo a recursos propiamente poéticos. Su deber es encontrar al poema un equivalente que rivalice en poesía con él.

Se ve pues en qué desemboca el esfuerzo crítico del pensamiento baudeleriano. En *encontrar la metáfora.* La crítica de Baudelaire, como de hecho lo es una gran parte de la crítica moderna, es esencialmente una crítica metafórica. El acto de identificación que se lleva a cabo, consiste en encontrar un conjunto de imágenes, donde se reflejarán las imágenes pertenecientes al universo poético que dicho acto se ha propuesto definir. Pero este segundo conjunto extrae él mismo su fuente de impresiones que pertenecen a la vida profunda del crítico, de su capital de emociones y de pensamientos memorizados. Encontrar el equivalente metafórico de la obra del otro es pues constituirse o descubrirse uno mismo como tal equivalencia. El acto crítico, como toda actividad lectora llevada a su más alto grado, llega a ese resultado que es tan importante en el plano ontológico como en el plano estético: una perfecta comunicación entre dos seres, basada en el hecho de que sus vidas acaban por presentar una perfecta analogía.

Así pues, la semejanza que aparece ahora entre el pensamiento artístico o poético, y el pensamiento crítico, no se manifiesta solamente en el sentido que va del pensamiento poético al pensamiento crítico. Si una obra de arte, sea cual sea, como dice Baudelaire, es «la naturaleza reflejada por un artista»[36], el crítico es susceptible de descubrir en dicha reflexión su propia naturaleza. Es espejo del poeta o del artista. Pero si es ese espejo, si consiente en reflejar en su propio pensamiento el pensamiento del otro, es porque se reconoce con dicho pensamiento una similaridad esencial. Tanto es así que al reflejar el pensamiento del otro, refleja lo que, en el poeta o en el artista, le parece un reflejo de su propio pensamiento. En tanto que lector pensativo, dice Baudelaire, ese *homo duplex* que es el crítico, «sabiendo reconocer en el autor su espejo, no teme exclamar: *Thou art the man!* He aquí a mi confesor»[37].

Analogía de una analogía, reflexión de una reflexión, el pensamiento crítico es pues, a través del pensamiento del otro, conciencia de sí, aprehendida de sí en el otro. No escapa por completo, en ese sentido, a la espiral de la conciencia, donde el pensamiento encerrado en sí mismo, se encuentra prisionero de un juego de espejos propiamente satánico:

Cara a cara sombrío y límpido
Un corazón convertido en un espejo[38].

Lo cual no quiere decir que reencontrándose no ya en una eterna y consumidora confrontación consigo mismo, sino en una identificación analógica con el otro, el pensamiento crítico escape, si no a la marcha circular de toda conciencia, al menos a lo infernal y más insoportable de dicho círculo. El crítico, al reconocerse en el otro, deja de estar solo. Se contempla en un pensamiento correspondiente y fraternal, que juega exactamente para él el mismo papel que juega para el poeta el universo en el que este percibe su propia analogía –semejante en ello a la alegórica dalia, de la que habla Baudelaire, que veía el «reflejarse en su propia correspondencia»[39].

Así pues, ya escriba poemas o estudios críticos, Baudelaire sigue siendo siempre el mismo, una conciencia que busca interpretarse a sí misma metafóricamente. Como se revela la naturaleza simbólicamente al pensamiento por la imagen de la dalia, que a su vez encuentra su correspondiente analógico en el poema, y como el poema a su vez encuentra su correspondiente en el acto metafórico del pensamiento crítico, asimismo se ve de etapa en etapa, de posta en posta, una realidad espiritual, si no siempre idéntica, al menos siempre semejante, encontrarse, reflejarse, llamarse, responderse, reexpedir de pensamiento en pensamiento la imagen de su presencia. «El poeta, dice Baudelaire, situado en uno de los puntos de la circunferencia de la humanidad, reexpide por la misma línea en vibraciones más melodiosas el pensamiento que le fue transmitido»[40]. Dicho fenómeno de transmisión vibratoria no se limita al pensamiento del poeta. Más allá, propagado por una red de ecos y reflejos verbales, el pensamiento analógico se encuentra recogido, resentido, reinterpretado por el crítico, que lo transmite a su vez a otros lectores. De suerte que, así en la comunicación crítica como en la comunicación estética, un mismo fenómeno de repercusión y de reverberación tiene lugar:

Es un eco redicho por mil laberintos...
Una orden reexpedida por mil portavoces...

NOTAS CAPITULO III

[1] Principio de *Facino Cane.*

[2] *La peintre de la vie moderne, Œuvres,* Pleiade, p. 1160 [trad. en Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* Madrid, Visor Dis., col. «La balsa de la Medusa», 1996].

[3] *Les foules,* p. 244.

[4] *Ibid.*

[5] *Le peintre de la vie moderne,* p. 1160.

[6] *Les Tentations,* p. 260.

[7] *L'Irrémédiable,* p. 76.

[8] *Les yeux des pauvres,* p. 269.

[9] *Les foules,* p. 244.

[10] *Philibert Rouvière,* p. 576.

[11] *Les petites vieilles,* p. 87.

[12] *Pierre Dupont,* p. 614.

[13] *Exposition universelle de 1855,* p. 972 [trad. en *Salones y otros escritos sobre arte,* cit.].

[14] *Salon de 1859,* p. 1044 [trad. en *Salones y otros escritos sobre arte,* cit.].

[15] *Notes nouvelles sur Edgar Poe.*

[16] *Madame Bovary par Gustave Flaubert,* p. 651.

[17] *Ibid.*, p. 655.

[18] *La Double Vie par Charles Asselineau,* p. 658.

[19] *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [trad. en Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe,* Madrid, Visor Dis., col. «La balsa de la Medusa», 1988].

[20] *Ibid.*

[21] *Théophile Gautier,* p. 690.

[22] *Ibid.*, p. 693.

[23] *Salon de 1846,* p. 917 [trad. en *Salones y otros escritos sobre arte,* cit.].

[24] *Ibid.*, p. 891.

[25] *Ibid.*, p. 913.

[26] *Le Balcon,* p. 35.

[27] *Salon de 1846,* p. 913.

[28] *L'œuvre et la vie de Delacroix,* p. 1117 [trad. en *Salones y otros escritos sobre arte,* cit.].

[29] *Ibid.*

[30] *Richard Wagner et Tannhaüser à Paris,* p. 1224.

[31] *Le peintre de la vie moderne,* p. 1166.

[32] *Richard Wagner et Tannhaüser à Paris,* p. 1217.

[33] *Ibid.*, p. 1230.

[34] *Marceline Desbordes-Valmore,* p. 719.

[35] *Ibid.*, p. 720.

[36] *Salon de 1846,* p. 877.

[37] *La Double Vie de Charles Asselineau,* p. 662.

[38] *L'irrémédiable,* p. 76.

[39] *L'invitation au voyage,* p. 255.

[40] *Ibid.*

CAPÍTULO VII

Marcel Raymond

I

Pocos críticos han tenido sobre sus sucesores una influencia tan continua y discretamente eficaz como Rivière y Du Bos. Tanto el uno como el otro son, en mayor o menor grado, los maestros de todos los críticos de las generaciones subsiguientes, y, en primer lugar, de Marcel Raymond.

En un escrito reciente, este hace sobre Rousseau la reseña siguiente: «La conciencia de sí es en él conciencia de leyente»[1]. La conciencia de «leyente» y *a fortiori,* la conciencia de ese leyente-tipo que es el crítico, tiene como rasgo característico identificarse con un pensamiento para convertirse en otro ser, que acepta vivir espiritualmente una vida diferente de la suya propia.

Ahora bien, convertirse en otro ser es, en primer lugar, dejar de ser uno mismo. Al principio del pensamiento crítico, hay, todavía no una actividad, ni siquiera una facultad positiva, sino simplemente el consentimiento de dejar de ser uno mismo, pensamiento que en otra época había supuesto la virtud inicial del cristiano. La acción de leer es más grave de lo que parece a primera vista. Nos transporta, no sólo a un mundo nuevo, sino dentro de un ser nuevo. Leer o criticar, es hacer el sacrificio de todas sus costumbres, deseos, creencias. Es llegar desnudándose, a la manera de la duda hiperbólica de Descartes, a un vacío previo, a un estado de vacación, al que sucede inmediatamente después, no como en el *Cogito* la intuición de nuestra existencia propia, sino al contrario la intuición de la existenca y del pensamiento del otro.

Cuando entramos en la obra de Marcel Raymond, vemos cómo se desnuda. De un lado, es difícil encontrar una obra tan intensamente subjetiva. Sin embargo, la persona del autor aparece rara vez. Una discreción, más aún, un comedimiento invencible, le hace no poder creerse sujeto de sus propios escritos. Desde ese punto de vista, Raymond es lo más diferente posible de los otros escritores suizos, Constant, de Lausana, y Amiel el ginebrino. Y no obstante, como ellos, y por una lógica espiritual propia de esas regiones protestantes, sólo se interesa por una cosa: la vida interior. Una vida interior cuyo

centro, paradójicamente, se mantiene velado, y enteramente desprovisto de lo que Rousseau llamaba el amor propio, ese es el medio en el que se mueve el pensamiento de Raymond.

Antaño, en las épocas de fe, una combinación así no era extraña. Una imitación de Cristo, una introducción a la vida devota no tenían por finalidad analizar los rasgos individuales de cierta persona. Se contentaban con inspirar a esta los sentimientos que podían adornar su vida moral. En la literatura cristiana de aquellos siglos, el yo no era siempre odioso; pero el yo no odioso era un yo generalizado cuyo papel consistía en servir de sede a los acontecimientos espirituales que acontecían en él.

Es singular constatar que lo que más se parece a un tratado de devoción de los siglos XV o XVII, es un ensayo crítico en el XX. Sin embargo, nada marca mejor la diferencia que separa las épocas. En el transcurso del tiempo, ha tenido lugar una transferencia, que ha hecho pasar de un género a otro ciertas cualidades religiosas y morales. Entre dichas cualidades, la primera y más esencial es la receptividad. Para quien la practica, la vida espiritual depende, ante todo, no de una riqueza de la que seríamos propietarios, sino, como ya hemos visto en Du Bos, de un *don* que se nos concede. Lo más preciado en la existencia podemos pensar en obtenerlo sólo si renunciamos a extraerlo de nuestra existencia; pues la fuente se sitúa en otra parte.

> Se trata, a través de una especie de ascesis, de entrar en un estado de receptividad profunda en el que el ser se sensibiliza al extremo, y luego de ceder poco a poco a una simpatía penetrante[2].

La receptividad del crítico no es pues una cualidad puramente pasiva. En la especie de vacación, donde, por un voluntario olvido de sí mismo, se ha colocado el espíritu, no todo es silencio y vacuidad. O más bien el silencio es el silencio de una espera, la tensión de un pensamiento que, absteniéndose de existir por sí mismo, se mantiene preparado para consagrarse a ello. Entonces se produce la extraña aparición, en el fondo de sí, del pensamiento, ¿sólo? No, de la vida, más aún, del *ser* de otro. Extraño, no porque surja en nosotros, dicho ser, no por ser otro, sino porque manifiesta su presencia en el lugar más interior, aquel donde, normalmente, el alma no tiene más pensamientos que aquéllos mismos en los que se reconoce. Pues aquí –¿cómo decirlo?– es como si el alma consintiera en reconocerse en pensamientos que, sin embargo, no fueran suyos, o como si se modificara ella misma, hasta el punto de confundirse con su autor. Ese es el fenómeno de simpatía penetrante del que se convierte en sujeto el crítico, gracias a su «plasticidad interior»[3]. Fenómeno que concierne a la vez al ser y al conocer; al ser, puesto que simpatizar, es verdaderamente acceder a una naturaleza nueva; y al conocer, puesto que esta nueva manera de existir es una nueva manera de imaginar, de sentir, de pensar, en resumen, de comprender. Pero no decimos lo suficiente si dejamos suponer

que se dan dos operaciones de las cuales la una remite al orden ontológico, y la otra, al noético. En realidad, la operación crítica es una metamorfosis tan indivisible que ser y conocer se presentan aquí como una única y misma cosa. Por ello emplea Marcel Raymond siempre, para designar esta operación, el término de *participación,* en el sentido de Lévy-Bruhl. Para una espiritualidad de este tipo, que no siempre es la espiritualidad primitiva, conocer, es revivir, es volver a empezar en uno mismo lo que en un principio se había sentido como la acción de un objeto extremo: «El espíritu siente naturalmente la necesidad, dice Raymond, de reencontrarse en todo objeto, de intentar apropiarse de todo objeto reproduciéndolo en uno mismo, engendrándolo de nuevo según su ser»[4]. Y también: «Un valor sólo existe plenamente en el acto que lo hace nacer o resurgir en el espíritu. De suerte que no hay tradición viva más que allá donde hay participación creativa»[5].

Sólo hay crítica viva allá donde la simpatía no se contente con contemplar admirativamente su objeto, sino que recree, en el fondo de sí misma, por un acto *sui generis,* el equivalente espiritual. Así es la crítica *participadora* de Marcel Raymond. Procede de una transformación tan radical del *ser* y del *conocer* que ya no tenemos aquí el derecho de hablar de un sujeto criticante y de un objeto criticado. En otros términos, lo que es abolido, es la distinción entre el interior y el exterior, entre la cosa contemplada y la mirada que contempla. La simpatía es el acto verdaderamente mágico por el que el conocimiento del objeto criticado se hace de la misma esencia y se lleva a cabo en el mismo lugar que el conocimiento de sí. En lugar de la acción por la que el espíritu reconoce y sitúa fuera de él objetos de los que se distingue por ese mismo movimiento, ya no hay más que un «conocimiento por el interior»[6], es decir, el movimiento por el que, actuando desde el interior de sí mismo, el espíritu hace surgir objetos que a su vez también se han vuelto propiamente interiores.

II

Pero, ¿cómo entender, distribuir y organizar en un conjunto inteligible todo ese barullo de objetos que se aprovechan de la equivalencia del exterior y del interior para entrar de lleno en la conciencia del crítico y desparramarse confusamente?

Como el contenido de una caja llena hasta el borde y caída de golpe al suelo, así amenaza con diseminarse por el pensamiento una indescriptible mezcla de ideas, imágenes y emociones extrañas. No se transpone impunemente, del espíritu que lo ha concebido al suyo propio, todo un universo interior. No se deja uno invadir sin riesgo por la inmensa germinación de conceptos de todas clases, por lo que es el pensamiento del otro. A un desorden de ese tipo, por ejemplo, cede demasiado a menudo el pensamiento de un crítico que fue uno de los maestros inmediatos de Marcel Raymond,

Charles Du Bos. Convirtiéndose instantáneamente y como con una ebriedad de desinterés en el «receptáculo de la vida del otro»[7], se abandona Du Bos sin resistencia al poder de proliferación extraña que, transplantado en él, encuentra en ese nuevo medio un terreno a la vez maravillosamente fértil y absolutamente libre. Nada disputa el sitio a la multitud de formas sensibles o imaginarias que cualquier espíritu produce constantemente, cuando no está limitado en sus operaciones creadoras por costumbres, maneras de ser, una firme voluntad de orden, el pudor, o simplemente la desconfianza de uno mismo. En Du Bos, el desinterés crítico se vuelve semejante, no sólo a ese desnudarse del que hemos hablado, sino a una especie de aplanamiento general del espíritu, que, nivelado, ofrecido por entero a la inspiración exterior, la ve afluir a él con la violencia, la rapidez y la prodigiosa abundancia líquida de un macareo. De suerte que, por un fenómeno sorprendente, pero, si se piensa, comprensible, el universo espiritual de tal o cual autor se revela a menudo más rico en la versión que da Du Bos que bajo su aspecto original. Hacer revivir en sí el pensamiento del otro, es para Du Bos conferirle una inagotabilidad y una ausencia total de límites y de forma, que no tiene en absoluto en su primer autor.

Ahora bien, nada se parece menos a tal volubilidad que el rigor que preside el pensamiento crítico de Raymond. Aquí la vida espiritual del otro no se expande de más de mil maneras con una facilidad desordenada. Se diría, al contrario, que, para Raymond, el valor del acto crítico consiste en la extrema economía con la que tal o cual pensamiento del poeta se encuentra reproducido, sin los remolinos, tamizaciones y titubeos que deparan casi siempre las obras originales. Pero todavía hay más. El mérito de Raymond no reside sólo en la voluntad simplificadora que elimina siempre inexorablemente lo accidental. Se diría además que haciéndose tabla rasa, convirtiéndose en el lugar virgen en el que va a brotar la fuente, el crítico da aquí a quien lo interpreta la ocasión de revelarse, no ya simplemente en los efectos múltiples de su poder fecundador, sino, antes mismo de que dichos efectos tengan lugar, en el surgimiento y el ejercicio generador de tal poder. Y podemos decir más. De la misma manera que el crítico, al renunciar a pensar en sí mismo, instaura en él el vacío inicial que le permitirá transformarse en pura conciencia del otro, asimismo, ese susodicho vacío interior le permitirá hacer aparecer en sí mismo la realidad del otro, no ya bajo un aspecto objetivo cualquiera, sino más allá de las formas que la amueblan y las formas que la ocupan, como la desnudez de una conciencia presente frente a sus objetos. Quizá resida en eso sobre todo la contribución esencial de Raymond a la crítica de su tiempo. A partir de él, ninguna crítica que no sea un acto de conciencia es posible. Y, ¿qué es una crítica de ese orden, sino una crítica que, antes incluso de buscar conocer los objetos de una conciencia, descubre, reconoce y reconstruye la existencia de esta, se esfuerza por coincidir con ella, por identificarse con su realidad puramente subjetiva, y para lograrlo, por situarse en un momento en el que existe

la conciencia en un estado casi virginal, todavía no invadida y como enmascarada por la masa compacta de su contenido objetivo?

Así pues, la crítica de Raymond debe definirse primordialmente como una toma de conciencia de la conciencia. Es primordialmente eso, en el sentido en que, en su óptica y según su método, nada puede preceder la aprehensión que hace y la reiteración que realiza de un acto de conciencia de sí, punto de partida invariable de toda existencia humana interiormente percibida. Y aquí, una vez más, la crítica de Raymond recuerda el *Cogito* cartesiano. Quiere remitirse a un acto del espíritu de alguna forma autorrevelador. Para Raymond, igual que para Descartes, todo pensamiento se funda en el movimiento por el que se revela a sí mismo. La aventura de ser, y, después, todas las aventuras subsiguientes y consiguientes, la de pensar, la de sentir, soñar, expresarse, todo comienza en el momento en que el hombre se percibe por primera vez, no como quien contempla objetivamente, frente a sí mismo, su propia imagen en el espejo, sino en la intimidad indescriptible de su actividad interior. La tarea del crítico está pues enteramente trazada. Más acá del barullo inextricable que representa el amasijo de experiencias humanas, consiste en remitirse a una experiencia primera y hacerla revivir en sí, hacerla vibrar de nuevo según su timbre particular, tal como fue experimentada por una conciencia.

En Alemania, con Dilthey y Gundolf que, sin duda, influenciaron considerablemente a Raymond, podrían encontrarse numerosos rasgos de similitud. Para Dilthey, por ejemplo, comprender, es reproducir o revivir *(nachbilden oder nacherleben)*. Todo comienza a partir de un movimiento de simpatía intuitiva, por el que el crítico retoma por cuenta propia la experiencia ajena, aprehendida en su experiencia fundamental *(Erlebnis)* y en su devenir. Pero los desarrollos sistemáticos aportados por Dilthey a su doctrina son lo más contrario que puede existir al pensamiento siempre anticonceptual de Raymond. Por otra parte, del lado francés, la originalidad de Raymond es casi absoluta. En la época en que apareció *De Baudelaire al surrealismo,* nada era tan nuevo en la crítica de expresión francesa como un método con su principio en el acto de conciencia. Se habría buscado en vano en Sainte-Beuve o en Thibaudet, preocupados, el uno por observar un pensamiento ya prisionero de sí mismo y profundamente comprometido en su mundo de particularidades psicológicas, el otro, por describirlo, por medio de una serie de superposiciones, en sus afinidades externas y determinar así el lugar que ocupa en la geografía del espíritu. Sin duda, mucho tiempo antes que Raymond, Du Bos y Rivière habían estado tanto uno como otro buscando un acto primero de conciencia. Pero, en Du Bos, como hemos visto, la intuición de ese punto de partida estaba en general disimulada por el desvelamiento simultáneo de todas las consecuencias de esa primera acción. Sólo Rivière había tenido el sentimiento nítido de un primer fenómeno de conciencia, que, antes que nada, era necesario aislar. Pero era escrupuloso, dudaba, se sentía incapaz, en

el fondo, en su estudio de la existencia espiritual del otro, de olvidarse por completo de sí mismo, y por ello había concebido su crítica más bien como el movimiento a través del que se acercaba indefinidamente a otro pensamiento, con el que el suyo no coincidía nunca perfectamente. Su crítica era esencialmente asintótica. Y lo que habría debido ser el punto de partida llegaba justo a ser el punto final. Resulta singular que, en el país de Descartes y ahí donde se desarrolló la tradición de la filosofía de la conciencia, Raymond sea el primero que haya aplicado el principio del *Cogito* al conocimiento crítico de los pensamientos y las obras literarias, y que haya hecho debutar dicha crítica en un momento de una misma naturaleza que el momento del *Cogito,* puesto que el ser se descubre en la actividad de su pensamiento presente.

III

«La existencia reside en el instante mismo», dice Raymond a propósito de Rousseau[8]. Y a propósito de Montaigne: «Su instinto le invita a asumir las pendientes del devenir y a encontrarse a sí mismo, a sentirse en lo que pasa, en lo que llamaría una «amistad» del alma y del cuerpo cada vez más íntima»[9]. Igualmente, en Ronsard, lo que merece especial atención, es «el sentimiento cotidiano de la existencia»[10].

Ronsard, Montaigne, los poetas barrocos, Baudelaire, Rimbaud y ¡cuántos otros! ¿Cómo enumerar todos los pensamientos a los que Raymond se vincula para hacer aparecer la presencia inmediata y actual de la conciencia en dicho pensamiento? «Veamos, dice refiriéndose a uno de ellos, el tiempo detenido, o al menos la ausencia de toda discriminación entre los momentos sucesivos de la duración. Entre el pasado y el futuro, el *yo* ya no está hostigado como una brújula que se ha vuelto loca. El presente se instaura y se vierte en el alma, que ya no está desgarrada por su aguda punta»[11].

¿No está esto muy próximo del cartesianismo también? Un presente independiente del pasado y del futuro, concentrado por entero en el acto de pensamiento actual, ¿acaso no recuerda a Descartes tanto como a Rousseau? Y, sin embargo, sean cuales sean las semejanzas, sería un grandísimo error identificar el *Cogito* crítico de Raymond con el *Cogito* racionalista de Descartes. Es que, para Raymond, no hay una, sino dos formas de conciencia. Son absolutamente inasimilables la una a la otra. La una, *grosso modo,* puede ser considerada como la forma de conciencia particularmente cartesiana y clásica; la otra sería más bien la conciencia romántica:

> Así pues, mientras que el escritor clásico, deseoso de conocerse, se fiaba de la introspección y transponía el resultado de sus observaciones al plano de la inteligencia discursiva, el poeta romántico, renunciando a un conocimiento que no sería al mismo tiempo un sentimiento y un goce de sí –y un sentimiento del

universo, sentido como una presencia– encarga a su imaginación que componga el retrato metafórico, simbólico, de él mismo en sus metamorfosis[12].

Dejemos provisionalmente de lado «ese sentimiento del universo», con el que de hecho se verá finalmente que tiende a confundirse el sentimiento de la existencia personal; consideremos este último sentimiento y distingamos en él lo contrario justo, para Raymond, de la conciencia cartesiana. La una es conciencia confusa, la otra es conciencia clara. La una es irracional, la otra racional. Una presenta al ser como indiferenciado, otra lo revela en lo que lo hace más distinto. Así pues, no remite Raymond a Descartes en todo lo que dice de la conciencia indistinta, sino a Rousseau:

> En una sociedad que se disipaba en actividades distintas y se perdía en el conflicto del *Yo* y de los otros, Rousseau ha restaurado el sentimiento elemental y global de la existencia. Al «yo pienso» de Descartes, habría podido sustituir un «yo siento inefablemente, vagamente, pero con certeza, que soy existente, con una existencia que tiene su origen en un universo divino»[13].

Y Raymond cita elogiosamente a Jean Wahl por haber presentado a Rousseau como «el renovador en el pensamiento francés, del sentimiento de la existencia». Y añade: «Jean Wahl discierne en Rousseau una especie de actividad mística, basada en una afirmación del alma profunda, enteramente diferente del *Cogito* cartesiano»[14].

Al *Cogito* de Descartes se opone pues el sentimiento rusoniano de la existencia. Feneloniano, malebranchiano, jansenista también, sin duda. Nada es tan importante quizá en esta parte todavía descuidada de la historia de las ideas que podemos llamar historia de la conciencia, como la evolución profunda sufrida por esta noción en el curso de los siglos XVII y XVIII. Para Descartes, no hay más conciencia que aquella por la que el ser que piensa, descubriéndose pensar, percibe clara y distintamente el atributo esencial de su sustancia. Al contrario, nada hay tan tenebroso, para Malebranche, como el sentimiento interior que tenemos de nosotros mismos. Sólo Dios tiene una idea inteligible de lo que somos. La contemplaremos un día en el arquetipo de los espíritus. Mientras tanto, nuestra alma sólo siente en ella modalidades oscuras. Así se expresan los jansenistas. Sostienen que nunca conocemos el fondo de nuestra alma. «¿Quién soy?», se pregunta angustiado el héroe raciniano. No obstante, con los sensualistas del siglo XVIII, el sentimiento de la existencia se hace menos trágico, sin dejar, sin embargo, de estar igual de turbio. El ser que siente es también un ser que se siente. Es verdad que la intensidad de las sensaciones, al dirigir nuestra atención hacia el mundo exterior que revelan, nos hace descuidar a menudo la conciencia de nosotros mismos. Pero hay momentos en que la fuerza sensitiva disminuye, y en que, en la vacuidad del espíritu distendido, surge una conciencia entorpecida, pero deliciosa y profunda, de nuestro ser

íntimo: «Lo que en mí piensa, escribe en 1753 un filósofo importante pero poco conocido, el abate de Lignac, se encuentra a veces reducido al puro sentido íntimo de la existencia; esto nos sucede en ese estado que llamamos, en estilo familiar, soñar a la suiza. La manera de ser del alma se encuentra entonces desprendida de toda impresión venida del exterior, o relativa al exterior... Se encuentra entonces uno absorbido por un sentimiento de inercia que encierra no obstante el de la existencia actual y numérica»[175].

Al contrario pues del sentimiento galvánico que nuestro yo nos hace sentir cuando nuestras pasiones están en la cumbre, hay un sentimiento inverso, donde la conciencia indistinta de nuestra existencia depende de un abandono casi letárgico de nuestro cuerpo y de nuestro espíritu. Nada es tan útil a este respecto como comparar el tema de la conciencia oscura en los escritores religiosos del siglo XVII y en los filósofos del siglo siguiente. Si, para Malebranche, Nicole o Duguet, el conocimiento de sí es turbio, es porque es imperfecto y porque el ser humano no es capaz de alcanzar esa conciencia clara de la que, sin embargo, Descartes había hecho un ideal realizado. Pero, para los escritores del siglo XVIII, la confusión del sentimiento ya no es un defecto o una debilidad, es una ventaja y casi una virtud. Así es, en particular, la opinión de Rousseau, que es el poeta por excelencia de la conciencia confusa. Ahí reside, sin duda, la razón por la que Raymond se refiere a él constantemente. Hace de él el restaurador del «sentimiento elemental y casi místico de la existencia»[16]. Sentimiento sencillo, despojado de todas las preocupaciones egoístas, que lleva al sujeto a una suerte de estado primario e indiviso, donde se aprehende no en su diferencia, sino en su indiferenciación original.

Hay, en el fondo del yo, al principio de la historia del yo, un momento de conciencia, pero de conciencia confusa.

Recordemos los textos del *Discurso de la Desigualdad:*

«El primer sentimiento del hombre fue el de su existencia... Su alma a la que nada agita, se libra al único sentimiento de su existencia actual.»

Y los textos más célebres aún de los 2º y 5º Paseos:

«Aquella primera sensación fue un momento delicioso. Todavía sólo me sentía a través de ella. Nacía en aquel instante a la vida, y me parecía que llenaba con mi ligera existencia todos los objetos que percibía...

«El flujo y el reflujo de aquel agua... bastaban para hacerme sentir con placer mi existencia, sin preocuparme por pensar...»

Raymond comenta de la manera siguiente este último pasaje:

«En seguida Narciso, replegado en sí mismo, reunido todo entero en el centro de sí mismo, deja de sentir hasta el deseo de verse; sólo sobrevive en su éxtasis el sentimiento confuso y delicioso de la existencia»[17].

Ya sea en Rousseau, en los románticos, Baudelaire o los surrealistas, no deja pues Raymond de referirse a un estado primero de la vida interior, que se sitúa «más allá del conocimiento por el intelecto». De ahí, al menos en una época determinada, su interés por el pensamiento prelógico o primitivo,

como por los diversos aspectos de la vida preconsciente, cuyas actividades han intentado descubrir el psicoanálisis y otros métodos. «Lo oscuro subsiste. Pretender reducir todo al pensamiento es un señuelo... Por debajo del pensamiento claro, que se cree dueño de sí mismo subsiste el inconsciente, el azar»[18]. Así pues, lo que importa en el psicoanálisis es «la teoría según la cual nuestras actividades conscientes son sólo actividades de superficie, dirigidas a espaldas nuestras, en general por fuerzas inconscientes que constituyen la trama del *yo*»[19]. Marcel Raymond, en particular, se siente próximo a Jacques Rivière que redactaba ya en 1908 una Introducción a la metafísica del sueño, donde «la exploración del inconsciente era propuesta como fin al escritor»[20]. «Suspender nuestras actividades de superficie», «dejar que se fije cada vez más profunda y que se agrande hasta la inconsciencia la mirada interior»[21], ese es para Raymond el fin de la poesía y, por consiguiente, también, de la crítica. De esta fascinación que ejerce en él la profundidad oscura del ser, no hay mejor ejemplo que las siguientes palabras, réplicas a un libro consagrado a lo que más aversión tiene Raymond, es decir, a las actividades de la conciencia clara. Oponiendo a la tesis famosa de Brunschsvicg sobre los *Progresos de la conciencia en la filosofía occidental* la imagen de los progresos inversos del pensamiento poético, escribe Raymond:

> Mientras la conciencia intelectual se separa del objeto y excava el mundo bajo su mirada por una abstracción creciente, el poeta, con una actuación contraria ligada a una exigencia afectiva, avanza hacia una aprehensión o un presentimiento de la *nebulosa opaca, irracional* –o de la existencia como tal– que subsiste más allá del conocimiento por el intelecto[22].

Hacia esa nebulosa opaca es hacia donde avanzan, no sólo los poetas que le gustaban a Raymond, sino también, tras ellos, el propio crítico. Y eso nunca se había visto hasta entonces en Francia, al menos en la Francia literaria. Cualesquiera que fuesen sus métodos o creencias, el crítico, de Boileau a Thibaudet, había sido siempre el representante de la racionalidad. Toda crítica se había comportado siempre como la hermana pequeña de la filosofía, y si bien el dominio que tenía la misión de explorar era el mundo irracional de la poesía, existía la convención de que su tarea era precisamente proyectar la luz en la sombra y poner orden a la confusión. Pero con Raymond nace una crítica que parece dar la espalda deliberadamente a la claridad. Hundiéndose lejos de los paisajes familiares y plenamente iluminados de la superficie, rebusca en las profundidades. Pues para ella, la verdad no está en la crudeza de la plena luz, sino en el fondo de los subterráneos, enterrada bajo el velo. Por una paradoja casi desesperada, la crítica de Raymond quiere superar el punto en que la experiencia humana es aún percibida y reflejada por una conciencia, y alcanzar, más acá de la zona donde funciona la percepción de sí, una especie de sentimiento no consciente.

En eso, sin duda, la inspiración le viene a Raymond de Alemania. Durante la estancia que hizo en 1926-28 descubrió y volvió a pensar con delicia una filosofía lo más alejada posible de lo que se está de acuerdo en denominar el racionalismo francés: «En Alemania, me he dado un baño de irracional. Hasta considerar la aparición de la conciencia en el ser, y del saber, como una fisura, una falta, la verdadera caída. En Alemania, me he desprendido completamente de lo que yo llamaría, para simplificar, el *racionalismo*»[23].

Ahora bien, si existe (como, por ejemplo, en Alemania) una filosofía del inconsciente, ¿puede haber un pensamiento propiamente crítico del inconsciente? Entendámonos bien. Seguramente no es imposible establecer desde fuera una crítica que sería el análisis de las condiciones en las que el inconsciente busca en nosotros o en el otro su existencia esencialmente tenebrosa. Pero una crítica semejante sólo sabría existir bajo una forma objetiva, es decir, como el ejercicio de un pensamiento que tendría por objetos los fenómenos que se esfuerza por aclarar, pero en los que se abstiene de participar. Pues lo propio de la crítica de Raymond es ser, al contrario, absolutamente participativa. Fuera del movimiento por el que se confunde con el ser mismo que examina, literalmente no existe. Pero he aquí que ese ser con el que quiere identificarse, no sólo se rodea de oscuridad, sino que se revela como la oscuridad misma. Aquí, sumergirse en la oscuridad, es volverse uno mismo las tinieblas en las que está buscando. Ciertamente, la nebulosa opaca de la que habla Raymond, es quizá accesible, pero una vez alcanzada, ¿cómo reconocerla desde el interior, concebirla y finalmente describirla en algún lenguaje poético o crítico? Esa es, por volver contra él una fórmula suya, la *tentación* esencial del espíritu en Raymond. Es hundirse lo más lejos posible del pensamiento claro, en una realidad espiritual opaca, que ya no es pensable y a la que es vano esperar arrancar una revelación.

Así pues, el pensamiento crítico de Raymond se ve perpetuamente amenazado por el silencio. Silencio, en primer lugar, de aquel que se calla cuando no tiene nada esencial que decir. Pero lo esencial es a veces algo tan difícil de sentir y revivir en su vida oscura, que el espíritu no tiene la fuerza de prestarse a esa dudosa metamorfosis. Sin embargo, la mayor dificultad no consiste en las fatigas ni los azares de la mutación. Reside en la contradicción que existe entre la oscuridad fundamental del ser y la luz que implica todo *conocimiento* del ser.

Raymond está en la misma situación que los místicos. Estos se quejan de ser incapaces de expresar lo que han sentido, porque expresarlo, sería traducirlo en un lenguaje claro y la claridad haría desaparecer hasta su recuerdo. Así que de todos los escritores críticos Raymond es aquel a quien más repugna servirse de la palabra fácil de un Thibaudet o de un Sainte-Beuve. E incluso, rigurosamente, debería ser el que no escribe nada, el que, como Mallarmé, pero por razones muy diferentes, está amenazado por la esterilidad del ser constreñido casi siempre al silencio. Cosa extraña, mientras que su émulo, el

crítico, con él, quizá más importante de su época, Maurice Blanchot, encuentra en la meditación misma de las condiciones del pensamiento crítico una fuente de reflexiones y una fuerza de reiteración verdaderamente inagotables, Raymond, al contrario, ve constantemente no sólo contraerse el campo de sus descubrimientos, sino incluso debilitarse la posibilidad de compartirlos. Ya no hay conciencia de la inconsciencia, como tampoco hay filosofía de lo irracional puro. Cuanto más se aleja el pensamiento de las zonas de claridad, más se aleja también de los lugares donde se habla un lenguaje inteligible. Incluso y sobre todo en los más bellos capítulos de *De Baudelaire al surrealismo,* a pesar de los prodigios verbales por los que expresa el crítico casi lo inefable, al final tiene que callarse. Las páginas más emotivas de Raymond son las que, interrumpiéndose, disolviéndose, confiesan su derrota.

Derrota que, sin embargo, no es irremediable. El abandono del espíritu a lo irracional puro es una tentación que no es imposible superar. En lugar de hundirse en la oscuridad total de la vida inconsciente, está permitido al pensamiento, en efecto, situarse en un lugar que no es ni el de la inconsciencia total, ni el de la conciencia clara. Si Raymond vuelve constantemente a toda una serie de escritores y artistas preferidos, es porque al pasar del uno al otro, puede experimentar toda la gama de los estados de conciencia. «Existe de hecho una gran cantidad de posiciones intermedias entre la inconsciencia y la conciencia...»[24].

Entre tales posiciones una de las más sutiles es la ocupada por Paul Valéry:

> Todo concurre para orientar a Valéry, poeta apoliniano, hacia las profundidades nocturnas del ser, su poética al igual que su crítica del pensamiento, y la atracción casi voluptuosa que ejercen sobre él, *volente nolente,* las potencias irracionales del *yo* y del universo. Si es el poeta del conocimiento, entendamos bien que no es en absoluto el del conocimiento formulado, codificado –el poeta de las ideas–, sino el poeta del conocimiento naciente, del pensamiento aún embrionario, de todos los estados intermedios entre la inconsciencia y la conciencia[25].

Así se precisa lo que se va a convertir en el lugar electivo de la crítica de Raymond, más aún que de la poesía de Valéry: un lugar situado «en los confines del espíritu y de las cosas, del consciente y del inconsciente, de lo racional y de lo irracional, en sus puntos de tangencia»[26].

Por ello, sin duda, de todos los pensamientos filosóficos franceses, el único que haya marcado profundamente a Raymond haya sido el pensamiento bergsoniano:

> En Bergson..., es bastante raro que *conciencia* e *inconsciencia* formen antítesis. Encuentro en el *Ensayo,* las «profundidades de la conciencia» e incluso «las profundidades oscuras de la conciencia». En otro pasaje, se apela a la «conciencia refleja». Habría pues una conciencia de otra calidad, que no nacería en

el punto en donde se refleja el objeto en el espejo del sujeto «pensante», una conciencia «oscura» a fin de cuentas, o «subconsciente»[27].

Una conciencia oscura o subconsciente... Extrañas palabras, casi contradictorias en sus términos, y que, sin alejarse demasiado del bergsonismo ortodoxo, revelan en su «punto de tangencia» el pensamiento más auténtico de Raymond. Habría pues, no sólo una conciencia vaga o confusa, sino un sentimiento casi tenebroso del ser; una conciencia lo más próxima posible del inconsciente. En esa región de densa penumbra debe habitar el pensamiento del crítico; pues en esa región sólo es donde surgen, a la media luz de la poesía, las únicas revelaciones que importan.

IV

Pero, ¿de qué revelaciones se trata? Es evidente que, en una crítica así, en razón de su refinamiento, de la exclusividad de sus preocupaciones y exigencias, de los pocos objetos, en fin, que consiente en considerar, no deberíamos esperar revelaciones de orden vulgarmente personal. La crítica de Raymond se niega a proponerse como fin una explicación psicológica, sociológica, véase histórica, de la obra o del hombre. Por eso mismo, su tema, sea cual sea, se encuentra singularmente circunscrito. Ya se ocupe Raymond, como hemos visto, de Rousseau, Baudelaire, Rimbaud o los surrealistas, una sola cosa absorbe su atención, el fenómeno de conciencia. Pero la conciencia de la que aquí se trata, tamién lo hemos visto, está extraordinariamente limitada. Está limitada por su indistinción, su confusión, su ausencia de fuerza percutante, su propensión a metamorfosearse en lo que le es más vecino y más contrario, la inconsciencia. Finalmente, está limitada por la extrema estrechez de su objeto, pues no es, en ningún grado, conciencia de las fluctuaciones del yo o de los epifenómenos de la vida del espíritu. Nada interesa tan poco a Raymond en él mismo o en los demás como los avatares de la personalidad, tal como son, por ejemplo, anotados en un *Diario Intimo.* Pero, ¿qué queda entonces? ¿Debe limitarse el papel del crítico a reflejar un acto de conciencia que es, a su vez, el menos consciente posible? Especie de conciencia reducida al mínimo, estado poco frecuente y particular, que nada, a no ser su carácter excepcional, designaría como objeto de la atención del investigador.

Y, sin embargo, en esa *conciencia mínima* es donde Raymond sitúa lo que, para él, es no sólo la cosa más importante y más querida, sino la única que pueda hacerle esperar transformar ese mínimo en un máximo. Pues, para Raymond el ser humano, al experimentar en el fondo de sí, aunque no como un fenómeno exclusivo del yo, el sentimiento de la existencia, no restringe ya su radio de conciencia a ese yo que es el suyo y que percibe existencia. Al contrario, al tomar conciencia de su propia existencia, toma conciencia en sí mismo

de un flujo indefinible de vida que está esparcido por todas partes, que es la cosa más común del mundo. Existencia múltiple, inmensa, universal que, al prolongar y superar por todas partes, infinitamente, la suya propia, viene con todo a hacerse percibir en su conciencia, pues la conciencia no es sólo percepción de una existencia particular a nosotros mismos, sino conciencia de *toda* la existencia o de la existencia de *todo.* Así pues, «la conciencia personal tiende a hacerse conciencia cósmica»[28]. Nada pues tan diferente del sentimiento de sí que sienten los puros introspectivos y egoístas. Para un Rousseau, un Guérin, un Rimbaud, hay conciencia simultánea del yo y del mundo. Más aún, la conciencia del yo se hace idéntica a la conciencia del mundo. Es como si el yo se dilatara hasta convertirse en sentimiento del universo entero, o más bien como si el universo entero cesara de ser exterior y se volviera el objeto *interno* de nuestro pensamiento más íntimo. Raymond vuelve constantemente a este punto, encontrando para expresarlo las fórmulas más nítidas: «Nueva manera de sentir, de existir, en presencia del mundo...[29]. –Yo superado, reabsorbido. Sentimiento de la existencia (que no es) ya un sentimiento personal...[30]. –Sentimiento de sí y sentimiento de un todo (que) ya no son discernibles...[31]. Conciencia de *yo* extraordinariamente dilatada (que) presiente la alegría de la existencia absoluta...[32] –«naturaleza» en cuya intimidad tenemos entonces el sentimiento de existir»[33].

Por otra parte, se comprende mejor ahora la hostilidad manifestada por Raymond con respecto a la conciencia clara. Esta es condenable, porque en lugar de ser factor de unión, lo es de separación. Para Descartes, tener conciencia, es distinguirse de lo que no es uno mismo, aislarse del universo: «La concienia intelectual se separa del objeto y lleva a cabo, con los ojos bien abiertos, una prospección del mundo por medio de una abstracción creciente»[34]. La menor toma de distancia por el espíritu con respecto a los objetos que contempla, causa una fisura que va agravándose. Desde su primera obra, Raymond se muestra sensible a la imperceptible *retirada* de la conciencia humana en presencia del universo. En Ronsard, subraya, percibimos «del poeta a la realidad una distancia ligera e infranqueable»[35]. La misma fisura, pero transformada monstruosamente en abismo, se encuentra en todas las formas de intelectualismo. Físicos y metafísicos se distancian de las cosas, se encierran en un sistema cerrado de pensamientos: «Gracias a la ciencia, el hombre ha forjado una Antifisia que pesa sobre él con su peso de autómata, ha hecho de su conciencia una isla donde sólo alcanzan los ecos debilitados, las imágenes sin color de una vida en adelante inaccesible»[36]. Se observa el mismo rasgo de insularidad en los comportamientos de la inteligencia llamada «pura»: Hemos visto a la conciencia aislarse en su juego especular, ocupada aprehendiendo su reflejo, proscrita, expulsada de las cosas...»[37]. Finalmente, al volverse «conciencia negativa[38], al negar los objetos a los que habría podido unirse, la concienia intelectual se erige en «isla de la conciencia pura»[39]. Es una tentación a la que cede, por ejemplo, la hiperconciencia de

Valéry. Raymond la denuncia como el pecado contra el espíritu: «Valéry hará de la autonomía de la conciencia la exigencia mayor del hombre, su vocación, su *tentación* más alta»[40]. –«Suprema *tentación,* la del pecado por excelencia, del hombre que se ha tomado a sí mismo como fin»[41].

Sólo es verdadera, «buena» conciencia la conciencia identificante. Hablar aquí de *participación* en el sentido lévy-bruhliano ya no basta, pues se trata de otra cosa que no tiene nada que ver con una simple creencia. Se trata verdaderamente de una participación en el sentido platónico del término, es decir, de una identificación metafísica del mundo y del espíritu, y, por consiguiente, de la supresión de la dualidad radical que, en la mayoría de los pensamientos nacidos del idealismo, separa la conciencia de sus objetos:

> ¿Cómo afirmar que el poeta no ha tenido, en espacio de un segundo, quizá, la revelación de una esencia común, de una especie de identidad mágica?[42].
>
> Un impulso irresistible lo llevaba a la *conquista* de un estado primitivo donde el alma personal, escapando a sus límites, restituye, en una ebriedad mística, sus fuerzas al universo[43].
>
> La imaginación presiente que una *tarea* inmensa está esperándola, consistente en revelar por medio de imágenes «extrañas» el parentesco esencial de todas las cosas, su participación en un espíritu donde se bañan objetos y almas, en la «tenebrosa y profunda unidad» del todo[44].

La identificación metafísica ya no es, pues, un milagro fortuito, es una tarea, una conquista. «Se borran las fronteras entre el sentimiento de los subjetivo y el de lo objetivo»[45]. Pero si se borran es porque un poder actante logra borrarlas. El agente de tal transformación es el verbo o el lenguaje: «La magia del verbo, dice Raymond, es eficaz en la medida en que nos transforma a nosotros mismos, en que rompe las barreras del *yo* y del *no-yo*»[46].

– «El lenguaje pretende introducirnos en un cierto modo de existencia donde nos sentimos en acuerdo más o menos completo con el *carmen poeticum,* con toda obra literaria que tenga valor de arte, que posea su propio estilo»[47].

– De la misma manera pues que la poesía constituye una acción verbal por la que el poeta se *adhiere* al mundo que expresa, el crítico, por la operación de su propio lenguaje, participa de la poesía que «critica». De ahí la importancia inmensa, en Raymond, del papel jugado por la lengua. Nunca un crítico ha estado tan preocupado por su verbo, no por simple preferencia por el «bello lenguaje», sino porque el lenguaje es un *medium* indispensable, gracias al cual se lleva a cabo la identificación «crítica». Entonces, como el poeta, por la virtud unitiva de los signos, el crítico se vuelve a la vez sujeto y objeto. Las cosas ya no están de un lado, y él del otro. Ya no está frente a un mundo de cosas. Está en las cosas, como las cosas están en él:

Las palabras dejan de ser signos para participar de las cosas mismas, de las realidades psíquicas que evocan... Sueño de un universo *mágico,* donde el hombre no se sentiría distinto de las cosas...[48].

V

Profundamente ligados al universo, porosos al universo, constantemente informados por él, cedemos a la omnipotencia, en nosotros mismos, de todas esas cosas que nos emocionan y que mimamos sin descanso[49].

A diferencia de la crítica de Blanchot, que se encierra en el ciclo vertiginoso de las tamizaciones librescas, la de Raymond se liga al universo, se abre al mundo de las cosas. Por esa razón se acerca a la de Béguin, que fue amigo y, en su juventud, discípulo de Raymond. En una nota de marzo de 1934 sobre *De Baudelaire al surrealismo,* Béguin reconoce ese don de su antecesor. Para Raymond, dice, la poesía «establece una incesante comunicación sobre el espíritu y las cosas; y a través de las cosas mismas, a través de su movediza existencia, intentará el espíritu encontrar la vía que lleva a la inmutable realidad»[50].

En esta observación de Béguin es posible distinguir a la vez lo que hace de él un continuador de Raymond y un ser profundamente distinto. Por una parte, concebir la crítica como una especie de prolongación y de ahondamiento del pensamiento poético les viene de la grandeza de uno y otro, así como de la escuela que fundaron. Y dicho pensamiento no ceja en «mezclarse en el pleno de las cosas»[51] y en vivir su vida concreta, interioridad en «un movimiento vital de adhesión»[52]. Pero si, para Béguin, a quien le cuesta salir de sí mismo, la adhesión es al mismo tiempo el más imperativo y el más difícil de los deberes, parece que, para Raymond, al contrario, la fusión del espíritu y de las cosas haya sido siempre una inclinación natural, especie de unión feliz de la realidad ambiente y de aquel que se complace en ella. Raymond está a menudo, como Rousseau o Guérin, al borde no sólo de la ensoñación, sino del éxtasis contemplativo. Ahora bien, precisamente en razón de dicha tendencia, si el mundo de las cosas se libra a él sin resistencia, liberado de su opacidad natural, al contrario, no forma para él, como para Béguin, una multitud de entidades aislables, con cada una de las que se entablan relaciones diferenciadas. La conciencia de las cosas se vuelve, en Raymond, conciencia del conjunto de las cosas, conciencia de la naturaleza entera, sentimiento cósmico de una entidad universal, con la que no se trata tanto de establecer relaciones como de confundirse. Y esta primera diferencia entre las dos concepciones críticas conlleva una segunda. Si, para Béguin, las cosas son importantes, es sin duda primero porque conforman, frente al espíritu, una serie de presencias tangibles, inconfundibles con el espíritu; pero también

porque, más allá de sí mismas, las cosas designan una realidad infinita que las supera y que se refleja en su inmanencia, sin abandonar nunca su transcendencia.

Pues bien, Raymond no lo entiende así en absoluto. El mundo de las cosas externas sólo tiene importancia para él en la medida en que puede interiorizarse en él. En lugar de resistir, de afirmar su derecho a vivir fuera, las cosas tienen, en Raymond, el deber expreso de espiritualizarse, de dejarse transponer en sus equivalentes internos; como, inversamente, para mejor unirse con ellas, la lengua del crítico tiene por misión «mimar» las formas de la vida sensible. El pensamiento de Raymond está, en efecto, amenazado por un doble peligro. Sólo escapa a la triste conciencia de estar separado de sus objetos cuando se confunde con ellos, pero, por otra parte, al confundirse con ellos, corre el riesgo de desvanecerse en tanto que conciencia. De ahí, en Raymond, la necesidad de una «puesta en forma». A cada instante, el pensamiento está a punto de perderse en el sentimiento puro; pero, a cada instante también, ese deslizamiento hacia lo indefinible es contenido por el ejercicio de la *vis formatrix.* Entre la extrema liquidez y el extremo rigor el espíritu oscila, produciendo un balanceo semejante al que anima el arte barroco, y que se encuentra hasta en el estilo.

Por otra parte, si bien la naturaleza revela la existencia de una supranaturaleza, esta última, para Raymond, no reside en un lugar diferente de la naturaleza misma. Sencillamente, *es* esa naturaleza, mejor vista, mejor sentida, tal y como, a fin de cuentas, aparece a los ojos del espíritu. En otros términos, la gran diferencia entre Béguin y Raymond, es que, en este, casi nunca se toca lo que más importa a aquel, es decir, la trascendencia[53]. Hay pues, entre ellos, un tema, al menos latente, de desacuerdo, del que, durante largo tiempo, no fueron muy conscientes. Así pues, cuando, en 1937, en el momento de su publicación, Raymond hace la reseña del gran libro de Béguin, *El Alma romántica y el sueño,* se deja llevar sosteniendo tesis a las que habría quizá suscrito a medias el Béguin de esa época, pero que son diametralmente contrarias a la dirección que pronto tomará este último. Hablando del ocultismo, Raymond escribe:

> Desde finales del siglo XVIII, infinidad de poetas, a menudo sin saberlo, beben de esta fuente oculta. Que el pensamiento oculto se relacione con ciertas formas del pensamiento llamado «primitivo», y que la filosofía de Oriente funde sobre sus poderes lo que llama «la realización metafísica», son estos un conjunto de hechos cuyas consecuencias habría que intentar medir un día. Habría un «alma universal», o qué sé yo qué «espíritu» del que participaría nuestro espíritu; en lo más profundo del «sujeto», habría ese «objeto» infinito; la naturaleza no nos resultaría extraña; el *yo* y el *no yo* no serían irreductibles el uno al otro; no sería imposible entrar en comunicación con esas formas y esos seres de los que se dice que son exteriores, por medio de nuestras sensaciones y de ese «sentido íntimo» en el centro de nosotros mismos, para el que «todas las cosas están unidas en un conjunto por el ombligo[54].

Había que citar este texto entero, uno de los más reveladores del pensamiento íntimo de Raymond. No es que tenga gran cosa que ver con el martinismo o el esoterismo oriental. Pero, como en esas doctrinas, hay, en Raymond, el deseo de hacer aparecer la supranaturaleza, no por encima de la naturaleza, sino en el corazón de las cosas, que coincide con el corazón del espíritu. Y hay que llegar más allá todavía. Se trata para Raymond de arreglárselas para que las cosas ya no sean las cosas, ni los objetos, objetos, de manera que conciencia y cosas, fundidas juntas, constituyan una «no dualidad» universal, en la que resplandezca por todas partes la inmanencia de lo divino. A fin de cuentas, hay pues en Raymond una especie de reaparición del viejo mito plotiniano de la unidad divina original, perdida un día, caída en la división y la separación, y luego, tras ese exilio, reencontrada en su indeterminación primera. Nada es tan importante en Raymond como el movimiento por el que, rechazando el dualismo del sujeto-objeto, intenta metamorfosearse, él y el mundo, en una especie de universo interior donde el pensamiento no sería diferente de sus objetos, y donde ser consciente de alguna cosa, sería ver expandirse esa cosa en el espíritu, como si se soñara a sí misma. En el transcurso de la edades, sin duda, sobre todo en la literatura mística, el neoplatonismo no ha dejado nunca de producir pensamientos de ese tipo. Pero resulta oportuno que la última forma religiosa del neoplatonismo sea un pensamiento crítico. Pues si el gran principio del retorno a la unidad reposa sobre la fusión del sujeto y el objeto, ¿qué mejor ejemplo de tal fusión que el acto por el que la conciencia crítica se fusiona a lo que revive en ella?

NOTAS CAPITULO III

[1] *Lecture du premier Livre des Confessions, Mélanges André Bonnard,* Baconnière, Neuchâtel, 1960, p. 175.

[2] *Le sens de la qualité,* Baconnière, 1948, p. 33.

[3] *Lecture du premier Livre des Confessions, ibid.*

[4] *Hugo mage* en *Génies de France,* Baconnière, 1942, p. 162.

[5] *Le sens de la qualité,* p. 49.

[6] «Psyché et l'art de La Fontaine», en *Génies de France,* p. 110.

[7] Charles Du Bos, *Journal,* II, p. 150.

[8] *Introduction aux Rêveries,* Droz, Ginebra, 1948, p. XXIII.

[9] «Baroque et littérature», en *Cahiers du Collège philosophique,* 1948, Arthaud, Grenoble, p. 197.

[10] *Baroque et Renaissance poétique,* Corti, 1955, p. 83.

[11] *Introduction aux Rêveries,* Droz, p. XXXIII.

[12] *De Baudelaire au surréalisme,* nueva ed., Corti, 1947, pp. 14-15.

[13] *Introduction aux Rêveries,* Droz, pp. XXXV-XXXVI.

[14] *Ibid.,* p. XV.

[15] *Lettre à un matérialiste ou Eléments de métaphysique,* París, 1753, segunda carta, tercer fenómeno.

[16] *Introduction aux Rêveries,* Droz, p. VII.

[17] *De Baudelaire au surréalisme,* p. 14.

[18] *Ibid.*, pp. 156-157.

[19] *Ibid.*, p. 272.

[20] *Ibid.*, p. 220.

[21] «Hommage à Lamartine», en *Génies de France,* p. 159.

[22] *De Baudelaire au surréalisme,* p. 354.

[23] «Allemagne 1926-1928», en *Mercure de France,* febrero 1955, p. 238. Cf. también *Le Sel et la Cendre* (1970), donde Raymond describe la génesis de *De Baudelaire au surréalisme.*

[24] *De Baudelaire au surréalisme,* p. 52.

[25] *Ibid.*, pp. 160-161.

[26] *Ibid.*, p. 168.

[27] «Bergson et la poésie récente», en *Génies de France,* pp. 218-219.

[28] *Introduction aux Rêveries,* Droz, p. XXXI.

[29] *Baroquisme et littérature,* p. 152.

[30] *Introduction aux Rêveries,* Droz, p. XXIV.

[31] *De Baudelaire au surréalisme,* p. 14.

[32] «Jean-Jacques Rousseau. Deux aspects de sa vie intérieure», *Annales Jean-Jacques Rousseau,* t. 29, 1941, p. 50.

[33] *Le sens de la qualité,* p. 25.

[34] *De Baudelaire au surréalisme,* p. 354.

[35] *De l'influence de Ronsard sur la poésie française,* 2 vol., 1927, t. 2, p. 324.

[36] *De Baudelaire au surréalisme,* pp. 44-45.

[37] *Paul Valéry et la Tentation de l'esprit,* Baconnière, 1946, p. 105.

[38] *Ibid.*, p. 130.

[39] *De Baudelaire au surréalisme,* p. 170.

[40] *Paul Valéry et la Tentation de l'esprit,* p. 19.

[41] *De Baudelaire au surréalisme,* p. 172.

[42] *Ibid.*, p. 26.

[43] *Ibid.*, p. 38.

[44] *Ibid.*, p. 285.

[45] *Ibid.*, p. 13.

[46] «Pour la poésie», en *Présence,* mayo 1935, p. 32.

[47] *Le sens de la qualité,* p. 37.

[48] *De Baudelaire au surréalisme,* pp. 14-15.

[49] «Hugo mage», en *Génies de France,* p. 173.

[50] «Compte rendu de "De Baudelaire au surréalisme"», en *Cahiers du Sud,* marzo 1934.

[51] *Le sens de la qualité,* p. 24.

[52] *Paul Valéry et la Tentation de l'esprit,* p. 105.

[53] Desde la redacción de estas observaciones, M. Raymond ha publicado en la *Revue de Théologie et de Philosophie* un texto capital, titulado «La enfermedad y la cura», especie de diario de los años 1950 y siguientes, donde se puede distinguir una aprehensión muy personal y muy noble de la transcendencia. Sobre este punto como sobre todos los demás es necesario ante todo consultar la admirable síntesis reflexiva que Raymond presentó de su propia existencia bajo el título de *La Sal y la Ceniza.*

[54] *L'Ame romantique et le rêve, Réflexions en marge du livre d'Albert Béguin,* Yggdrasill, 25 de septiembre de 1937, p. 89.